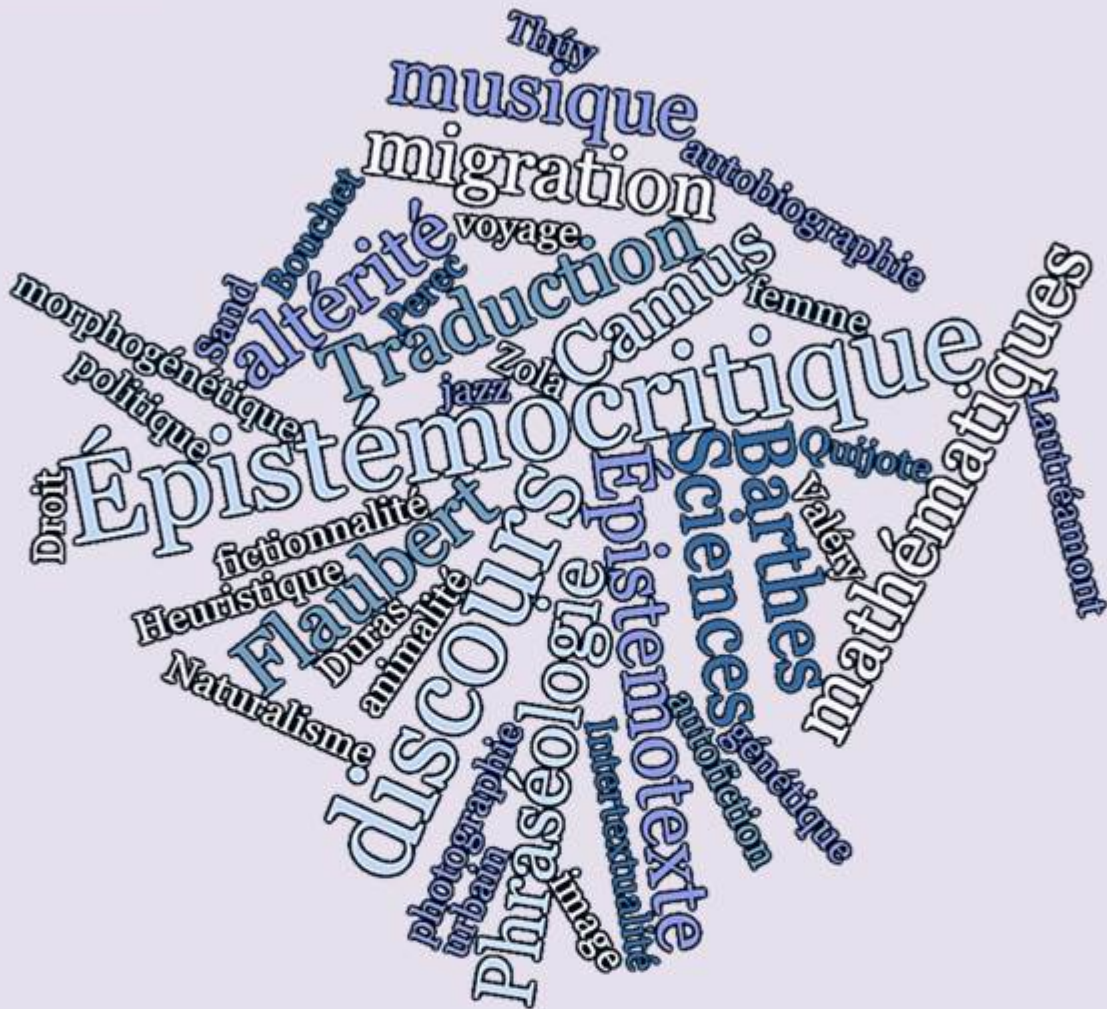


Cédille

revista de estudios franceses



nº 18

(otoño/ automne 2020)

<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

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, entrevista 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, aspectos culturales relacionados con la lengua y/o la literatura francesas, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (evaluación anónima por pares) 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: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille>

Contacto: revista.cedille@gmail.com || cedille@ull.es

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Universidad de La Laguna

Apartado 456

C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (España)

© 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

Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla-La Mancha), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid), Cristina González de Uriarte Marrón (Universidad de La Laguna), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Universidad Pablo Olavide), M^a Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevielle (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid), Jorge Juan Vega y Vega (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo) y Marc Viémon (Universidad de Sevilla).

Comité científico asesor

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



ISSN: 1699-4949

nº 18, otoño de 2020

ÍNDICE SUMMARY

José M. Oliver	3
Presentación del nº 18 de <i>Çédille</i> Presentation of <i>Çédille</i> , 18	
MONOGRAFÍA 11	
Amelia Gamoneda Lanza & Francisco González Fernández (coords.)	
<i>Epistemocrítica: análisis literario y saber científico</i> Epistemocriticism: literary analysis and scientific knowledge	
Amelia Gamoneda Lanza & Francisco González Fernández	19
Epistemocrítica: análisis literario y saber científico. Introducción Epistemocriticism: literary analysis and scientific knowledge. Introduction	
Jesús Camarero	29
El epistemotexto literario The literary episteme	
Anne-Gaëlle Weber	57
Pour une archéologie des usages savants du littéraire : remarques sur les présupposés d'un <i>literary turn</i> An Archeology of the scholar uses of literature: remarks on the presuppositions of a « literary turn »	
Lourdes Pérez González	79
Traductoras en el gozne del cambio de paradigma científico Women translators on the turning point of the scientific paradigm shift	
María Rodríguez Álvarez	113
Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans <i>Madeleine Férat</i> <i>Férat</i> Testing the mechanisms of Naturalism: telegony in <i>Madeleine Férat</i>	

Mauricio Cheguhem Riani	143
La domesticación del infinito: las matemáticas en Lautréamont, entre lo discreto y lo continuo The Taming of Infinity: Mathematics in Lautréamont, between the Discrete and the Continuous	
Francisco González Fernández	161
Le bourdon mathématique de Flaubert Flaubert's Mathematical Omission	
Candelas Gala	203
La estética cuántica: Juan Larrea, Niels Bohr y el tercero incluido Quantum Aesthetics: Juan Larrea, Niels Bohr and the Included Third	
Marta Cureses	235
La prosa científica de Pierre Teilhard de Chardin como texto sonoro: límites y cobordismos Teilhard de Chardin's Scientific Prose as Sound Text: Limits and Cobordisms	
Christine Baron	267
Performativité du droit. Efficacité de la littérature et de l'image Performativity of Law: Effectiveness of Literature and Cinema	
Hugues Marchal	289
La méthode de Virgile : sciences naturelles et ordre du texte dans la poésie de Jacques Delille Virgil's Method: Life Sciences and Organisation of the Text in Jacques Delille's Poetry	
Laurence Dahan-Gaida	321
Le schématisation de l'invention et la pensée morphogénétique : Paul Valéry, Gilbert Simondon, D'Arcy Thompson Invention's schematism and morphogenetic thought in Paul Valéry, Gilbert Simondon and D'Arcy Thompson	
Víctor Bermúdez	337
Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr Perception and Movement in the Poetry of Gilles Cyr	
Candela Salgado Ivanich	367
André du Bouchet ou l'appartenance à l'air André du Bouchet or the Belonging with the Air	
Renata Gambino & Grazia Pulvirenti	389
La neurohermenéutica de la sospecha. Una aproximación teórica Neurohermeneutics of Suspicion. A Theoretical Approach	

Amelia Gamoneda Lanza	415
La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans l'œuvre de Camus	
The Fall into Consciousness. Animality, Philosophy and Cognition in the Camus's Works	
 VARIA	
Emma Álvarez-Prendes, Hélène Vassiliadou & Elena Vladimirska	445
La notion d' <i>altérité</i> en linguistique française	
The notion of Otherness in French Linguistics	
Arthur Freddy Fokou-Ngouo	463
Mise en texte d'une ville hybride dans <i>Walaande</i> de Djaili Amadou Amal: vers une sociocritique de l'espace urbain	
Text Presentation of a Hybrid City in <i>Walaande</i> by Djaili Amadou Amal: towards a Socio-criticism of the Urban Space	
Antonio Gaspar Galán	489
Le discours institutionnel sur la migration : la destruction du camp de migrants de la Lande à Calais	
The Institutional Discourse on Migration: the Destruction of the Lande Migrant Camp in Calais	
Hans Christian Hagedorn	515
Don Quijote en el jazz francés	
Don Quixote in French jazz	
Irena Kristeva	551
Pour une historisation des traductions : l'herméneutique critique de Jean Bollack	
For a Historization of Translations: Jean Bollack's Critical Hermeneutics	
Antonella Lipscomb	565
L'imaginaire d'images : une réflexion sur la photographie chez Barthes, Duras et Guibert	
The Imaginary of Images: a Reflection on Photography by Barthes, Duras and Guibert	
María Belén Navarro	593
Un relato de viajes entre ruinas medievales: <i>Un pèlerinage au pays du Cid</i> , de Frédéric Ozanam	
A Travel Story among Medieval Ruins: <i>Un pèlerinage au pays du Cid</i> by Frédéric Ozanam	

Caterina Riba & Carme Sanmartí	623
La recepción de tres novelas de George Sand en España a través de sus ediciones y (re)traducciones The Reception of Three Novels by George Sand in Spain through their Editions and (re)Translations	
Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez	649
La variación fraseológica intencional en traducción de la ciencia ficción como recurso estilístico Phraseological Intentional Variation as a Stylistic Device for the Translation of Science Fiction	
Ángeles Sánchez Hernández	665
Fragmentation narrative et structuration identitaire dans <i>vi</i> de Kim Thúy Narrative Fragmentation and Identity Structuring in <i>vi</i> by Kim Thúy	
NOTAS DE LECTURA	
Marine Abraham & Aránzazu Gil Casadomet	687
Emprunt lexical et approches néologiques Lexical Borrowing and Neological Approaches	
Nicolás Garayalde	693
Las bambalinas de la comedia textual The Backstage of Textual Comedy	
Aránzazu Gil Casadomet & Marine Abraham	699
À la rencontre de la néologie At the Meeting of Neology	
Adriana Lastičová	705
À la veille de la Révolution la France était un pays heureux On the Eve of the Revolution, France was a Happy Country	
Carmen Pérez Rodríguez	711
Judith Gautier y su proyecto autobiográfico: <i>Mémoires d'un Éléphant blanc</i> , ahora en castellano Judith Gautier and her Autobiographical Project: <i>Mémoires d'un Éléphant blanc</i> , now in Spanish	
Lorena Romero	717
Sobre la (múltiple) exclusión femenina: una contribución a nuestra herencia cultural On the (multiple) Exclusion of Women: a Contribution to our Cultural Heritage	

IN MEMORIAM

- Julián Serrano Heras** 721
In memoriam Joaquín Díaz-Corrales Conde
- José María Fernández Cardo** 725
In memoriam María Aurora Aragón Fernández

Presentación

El pasado mes de abril iniciamos una nueva etapa en *Cédille*, representada principalmente por su traslado a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de La Laguna, así como por la renovación y reasignación de competencias del Consejo de Redacción. Durante este tiempo, hemos tenido que adaptarnos, experimentar y comprender, pacientemente, el funcionamiento de esta nueva herramienta que es OJS. Ello ha supuesto, en algunos casos, que se hayan producido determinadas dificultades de comunicación con nuestros lectores y evaluadores, o que se hayan ocasionado pequeños retrasos en la gestión de la revista. Como nuestros seguidores saben, muy recientemente hemos sufrido, además, un ataque informático que no solo impidió el acceso a la plataforma durante varios días (justo en el momento final de producción de este número), sino que obligó a trasladar nuestro sitio web a otro servidor y a implementar nuevas medidas de seguridad. Afortunadamente, gracias al buen hacer y profesionalidad de Juan Ascanio Amigó, asesor técnico de OJS para la Universidad de La Laguna, hemos logrado salir airoso de los problemas, complicaciones y secuelas que nos hemos ido encontrando en este tiempo.

En este número que ahora ve la luz contamos con treinta y cuatro contribuciones que superan, en total, las setecientas páginas. Así, Amelia Gamoneda Lanza y Francisco González Fernández se han encargado de coordinar una nueva entrega –la undécima– de la serie «Monografías», donde han reunido una quincena de trabajos con el propósito de ahondar en las diversas relaciones que se dan entre ciencia, arte y literatura. Bajo el título genérico de *Epistemocrítica: análisis literario y saber científico*, se dan cita artículos de dieciséis investigadores de distintas universidades españolas y extranjeras. Tras la «Introducción» de los coordinadores, inicia la monografía Jesús Camarero, que hace una ilustrada defensa de la función epistémica de la literatura. A continuación, Anne-Gaëlle Weber subraya los tres principales usos (ornamental, documental y heurístico) que los científicos han hecho de lo literario. Por su parte, Lourdes Pérez González reivindica el papel desempeñado por algunas mujeres en la difusión de la ciencia gracias a su labor como traductoras. María Rodríguez Álvarez se ocupa de desvelar algunas teorías sobre la mujer subyacentes en una poca conocida novela de Émile Zola. Seguidamente, Mauricio Cheguhem Riani elige *Les chants de Maldoror* para ilustrar la noción de infinito. Francisco González Fernández pone de relieve las numerosas y significantes alusiones matemáticas que se encuentran en las principales obras narrativas de Flaubert, así como en su correspondencia. Candelas Gala destaca lo que denomina la «estética cuántica» en la obra poética francesa de Juan Larrea. A través de distintas disciplinas, Marta Cureses pone en relación un texto científico de Teilhard de Chardin con las teorías del matemático René Thom y una composición musical de Agustín González Acilu. Christine Baron examina, desde la perspectiva de los estudios en Derecho y Literatura, los efectos de la recepción de textos narrativos y adaptaciones cinematográficas sobre las prácticas de la

justicia. En otro orden de cosas, Hugues Marchal efectúa un análisis epistemocrítico de la poesía científica de Jacques Delille. A su vez, Laurence Dahan-Gaida, a partir de la interpretación de «esquema» de Simondon, pone en relación la morfogenética y el proceso de la imaginación creativa en la literatura apoyándose en textos de Paul Valéry y del zoólogo D'Arcy Thompson. Víctor Bermúdez se ocupa de la implicación de las ciencias cognitivas en el texto literario, para lo que analiza la obra poética del canadiense Gilles Cyr. Candela Salgado Ivanich, por su parte, se centra en uno de los elementos de la naturaleza, el aire, para observar la serie de operaciones cognitivas ligadas a la percepción y al movimiento que se dan en la obra del poeta André du Bouchet. Renata Gambino y Grazia Pulvirenti defienden, desde el ámbito de los estudios neurocognitivos y humanísticos, que la construcción del sentido posee claves inferenciales residentes en elementos estilísticos y retóricos. Finalmente, Amelia Gamoneda Lanza se sirve de *L'Étranger* y *La Peste* para proponer un acercamiento entre la conciencia del «hombre solar» camusiano y la concepción de diversos grados de conciencia que proporcionan las actuales teorías neurobiológicas.

La serie «Varia» contiene una decena de artículos, en los que se abordan temas relacionados con la lingüística, como el de Emma Álvarez-Prendes, Hélène Vassiliadou y Elena Vladimirska sobre la noción de «alteridad», el de Antonio Gaspar Galán acerca del discurso institucional sobre la migración, o el de Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez en torno a la fraseología y la traducción. También los estudios del ámbito literario nos ofrecen contribuciones muy diversas. Así, la escritura femenina de expresión francesa es objeto de análisis, tanto en el trabajo de Arthur Freddy Fokou-Ngouo sobre el espacio urbano en la camerunesa Djäïli Amadou Amal como en el de Ángeles Sánchez Hernández a propósito de la obra de la quebequesa-vietnamita Kim Thúy. De la literatura de viajes se ocupa María Belén Navarro al analizar un relato del escritor decimonónico Frédéric Ozanam. De las relaciones de la literatura con otras artes se encarga Antonella Lipscomb, que reflexiona sobre la fotografía, y Hans Christian Hagedorn, que repasa la presencia de Don Quijote en el jazz francés. Por último, los estudios traductológicos acaparan el interés de Caterina Riba y Carme Sanmartí, que repertorian el eco en España de tres novelas de George Sand, y, desde otra perspectiva, de Irena Kristeva, que reflexiona sobre los desafíos de la hermenéutica crítica de Jean Bollack.

La sección «Notas de lectura» incluye seis reseñas sobre distintas obras. Así, en el dominio lingüístico, se da cuenta de un libro dirigido por Alicia Kacprzak, Radka Mudrochová y Jean-François Sablayrolles (*L'emprunt en question(s)*, 2019), así como de otro firmado por este último (*Comprendre la néologie*, 2019). En el ámbito de la crítica literaria y la literatura se reseñan un ensayo de Alain Trouvé (*Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, 2018) y un volumen dirigido por Encarnación Medina Arjona (*Mémoires et écrits de femmes*, 2019). En el plano histórico-cultural nos encontramos con un libro de Agnès Walch (*La Vie sous L'Ancien Régime*, 2020) y,

finalmente, se comenta la traducción de un texto de Judith Gautier (*Las memorias de un elefante blanco*, 2018)

Cierran este volumen unas notas en memoria de dos destacados y apreciados francesistas fallecidos recientemente: Joaquín Díaz-Corrales Conde y M^a Aurora Aragón Fernández.

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, queremos destacar que el pasado mes de junio la revista superó la evaluación llevada a cabo por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECyT) y, en consecuencia, ha renovado su sello de calidad anual. El reconocimiento académico de *Çédille* se ha visto reflejado con su inclusión en el *Index Copernicus International*, así como en su posicionamiento en el primer cuartil de las revistas filológicas en dos importantes sistemas de valoración de las publicaciones científicas: la tercera edición del *Ranking Iberoamericano de Revistas (REDIB)*, donde ocupa el puesto 166 de 1070 publicaciones clasificadas, y el nuevo *Ranking de visibilidad e impacto de revistas científicas españolas de Humanidades y Ciencias Sociales 2019*, en el que se sitúa en el puesto 10 de 52 publicaciones de la especialidad de Lingüística y en el 8 de 43 revistas de Literatura².

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, 2014-2018. El último muestreo está disponible en: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.36649.13923>.


² Los detalles de estas noticias, así como el enlace a las fuentes se encuentra en la sección «Avisos» de nuestra web: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/announcement>.

Seguidamente, ofrecemos un listado de los repositorios, bases de datos, repertorios y sistemas o plataformas de calidad en los que nuestra revista se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada³:

 *findr*

 *Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur*

 *Agence Universitaire de la Francophonie*


 *Archives de littérature du Moyen Âge*


BITRA. *Bibliografía de Interpretación y Traducción*

 *CAPES*

 *Carhus Plus+*

 *Clasificación Integrada de Revistas Científicas*

 *CiteFactor. Academic Scientific Journals*

 *CNKI Scholar*

 *Copac*

 *Crossref*

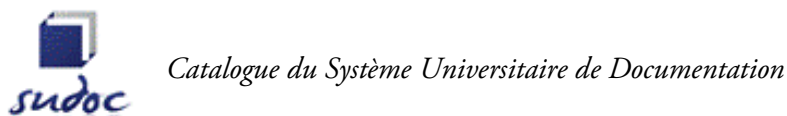
 *Dialnet*

 *DICE (CSIC)*

³ Clicando en la mayoría de 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.

-  *Directory of Open Access Journal*
-  *Dulcinea*
-  *EBSCO*
-  *ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)*
-  *European Reference Index for the Humanities*
-  *Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología*
-  *Google Académico*
-  *IBZ Online*
-  *International Institute of Organized Research*
-  *Index Copernicus International*
-  *Información y Documentación de la Ciencia en España (ÍNDICES-CSIC)*
-  *Infobase Index*
-  *IN-RECH*
-  *Journal Base [CNRS]*
-  *Journal Finder*
-  *Journal Metrics*

 The latest Journal Tables of Contents	<i>Journal Table of Contents</i>
	<i>Latindex</i>
	<i>Literature Online</i>
	<i>MIAR</i>
	<i>Mir@bel</i>
	<i>MLA Directory of Periodicals</i>
	<i>Open Science Directory</i>
	<i>ProQuest</i>
	<i>Ranking of Excellence in Research for Australia</i>
	<i>REDALYC</i>
	<i>REDIB</i>
	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>RETI</i>
	<i>ROAD</i>
	<i>Science Gate</i>
	<i>Scientific Commons</i>
	<i>SCImago Journal & Country Rank</i>



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 de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor entre el 1 de marzo de 2019 y el 30 de marzo de 2020⁵:

Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla. ESP), Alfonso Saura Sánchez (Universidad de Murcia. ESP), Alicia Alted Vigil (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), Amalia Rodríguez Somolinos (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Amelia Bogliotti (Universidad Nacional de Córdoba. ARG), Amelia Gamoneda Lanza (Universidad de Salamanca. ESP), Ana Alonso García (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Clara Santos (Universidade do

⁴ Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* solo hace público cada cierto tiempo el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de los trabajos. Otros listados de evaluadores se han publicado en los números 4 (2008), 6 (2010), 8 (2012), 11 (2015), 13 (2017), 14 (2018), 16 (2019) y 17 (2020).

⁵ Los miembros del actual Consejo de Redacción que han participado en el proceso de evaluación de las propuestas originales lo han hecho con anterioridad a ser invitados a formar parte del Consejo Editorial de la revista.

Algarve. POR), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Ana Soler Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Ana Teresa González Hernández (Universidad de Salamanca. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Ángela Magdalena Romera Pastor (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Ángeles García Calderón (Universidad de Córdoba. ESP), Annick Louis (Université de Reims. FR), Antonella Lipscomb (Investigadora independiente. ESP), Antonia Pagán López (Universidad de Murcia. ESP), Antonio Gaspar Galán (Universidad de Zaragoza. ESP), Beatriz Mangada Cañas (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Benigno León Felipe (Universidad de La Laguna. ESP), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Camino Álvarez Castro (Universidad de Oviedo. ESP), Carles Besa Camprubí (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Carlota Vicens Pujol (Universitat de les Illes Balears. ESP), Carmen Alberdi Urquizu (Universidad de Granada. ESP), Carmen García Cela (Universidad de Salamanca. FR), Christine Zurbach (Universidade de Évora. POR), Clara Curell Aguilà (Universidad de La Laguna. ESP), Claude Benoît Morinière (Universitat de València. ESP), Claude Duée (Universidad de Castilla-La Mancha), Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP), Cristina Daniel Álvares (Universidade do Minho. POR), Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra. POR), Daniel Gallego Hernández (Universidad de Alicante. ESP), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP), Danielle Dubroca Galin (Universidad de Salamanca. ESP), Domingo Fernández Agis (Universidad de La Laguna. ESP), Domingo Pujante González (Universitat de València. ESP), Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz. ESP), Esperanza Bermejo Larrea (Universidad de Zaragoza. ESP), Esther Juan Oliva (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Estrella de la Torre Giménez (Universidad de Cádiz. ESP), Félix J. Ríos Torres (Universidad de La Laguna. ESP), Flavia Aragón Ronsano (Universidad de Cádiz. ESP), Flor Bango de la Campa (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata. ARG), Francisco González Fernández (Universidad de Oviedo. ESP), Francisco J. Deco Prados (Universidad de Cádiz. ESP), Françoise Bacquelaine (Universidade do Porto. POR), Guillaume Pinson (Université Laval. CAN), Irene Aguilà Solana (Universidad de Zaragoza. ESP), Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia. ESP), Isabelle Richet (Université Paris Diderot. FR), Javier de Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza. ESP), Jean-Yves Mollier (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. FR), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo. ESP), José Andrés Santiago Iglesias (Universidade de Vigo. ESP), José María Fernández Cardo (Universidad de

Oviedo. ESP), Josefina Bueno Alonso (Universidad de Alicante. ESP), Juan José Pastor Comin (Universidad de Castilla-La Mancha. ESP), Juan Manuel Ibeas Altamira (Universidad del País Vasco. ESP), Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz. ESP), Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Leyre Ruiz de Zarobe (Universidad del País Vasco. ESP), Lorenza Berlanga de Jesús (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería. ESP), Lourdes Rubiales Bonilla (Universidad de Cádiz. ESP), Luis Carlos Pimenta Gonçalves (Universidade Aberta. POR), M. Carme Figuerola Cabrol (Universitat de Lleida. ESP), M^a Ángeles Millán Muñío (Universidad de Zaragoza. ESP), M^a Isabel Corbí Sáez (Universidad de Alicante. ESP), M^a Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz. ESP), Mabel Campagnoli (Universidad Nacional de La Plata. ARG), Manuel González de Ávila (Universidad de Salamanca. ESP), Mar García López (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Marc Viémon (Universidda de Sevilla. ESP), Marcella Leopizzi (Università del Salento. ITA), Maria da Luz Correia (Universidade dos Açores. POR), María Dolores Picazo González (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Marta Estrada Medina (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Mercedes Sanz Gil (Universitat Jaume I. ESP), Mercedes Travieso Ganaza (Universidad de Cádiz. ESP), Nadège Coutaz (Université de Lausanne. SUI), Naima Benaicha Zaini (Universidad de Alicante. ESP), Nathalie Bittoun (Universitat Oberta de Catalunya. ESP), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg. LUX), Nicolas Prognon (Université de Toulouse Jean Jaurès. FR), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Núria Rodríguez Pedreira (Universidade de Santiago. ESP), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz. ESP), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Santiago López Navia (Universidad Internacional de La Rioja. ESP), Soledad Díaz Alarcón (Universidad de Córdoba. ESP), Sonia Nathalia Gómez Jordana Ferary (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Sophie Babaut (Université de Lille. FR), Véronique Porra (Johannes Gutenberg-Universität. DE), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo. ESP), Víctor Escobedo Bermúdez (Universidad de Salamanca. ESP), Viorica Patea (Universidad de Salamanca. ESP), Xavier Pla (Universitat de Girona. ESP), Yvette Marcela García (Université de Strasbourg. FR).

Epistemocrítica: análisis literario y saber científico. **Introducción**

Amelia GAMONEDA LANZA
Universidad de Salamanca
gamoneda@usal.es
ORCID: 0000-0002-8552-6487

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo
frangon@uniovi.es
ORCID: 0000-0002-1391-6646

Aunque los estudios literarios han tendido tradicionalmente a hacer abstracción del universo de los saberes científicos, resulta evidente que los poetas, novelistas y dramaturgos han dejado en sus obras, en tanto que observadores de su mundo y de su época, la huella de una imbricación científica que, visible o velada, siempre se encuentra activa. Esta huella ha llegado en algunos casos a ocupar una posición tan central que el estudio de su configuración es indispensable para poder apreciar en toda su profundidad dichas obras. En este sentido, la presencia de nociones, figuras y elementos científicos en un poema, una novela o un texto dramático no se limita a servir de decorado a acciones y sentimientos, sino que debería ser vista asimismo como injerto de componentes que modifican sustancialmente la totalidad del tejido de la obra. La empresa epistemocrítica no aspira por lo tanto a referir de forma más o menos sistemática el reflejo unívoco de tal o cual ciencia o doctrina identificable en textos concretos, como si estos fuesen meros receptáculos pasivos de ideas acabadas, sino que por el contrario concibe la escritura como una suerte de fermento de los propios saberes que moviliza. La perspectiva epistemocrítica persigue volver sensibles los efectos de un encuentro entre obra y saber, generando un tipo de lectura específica. Tal lectura no sólo vincula a las obras literarias con paradigmas y epistemes, sino que evidencia la posibilidad de instrumentación de las mismas en el ámbito de un análisis literario que no por ello renuncia a los que son sus tradicionales matices.

Originaria de Canadá y de los Estados Unidos, introducida en Francia en los años noventa del pasado siglo por Michel Pierssens, la epistemocrítica ha conocido desde entonces un importante desarrollo en el continente europeo, esencialmente en torno a la revista *Epistémocritique* (<http://epistemocritique.org>). En nuestro país, las aportaciones en esta línea de trabajo han sido sobre todo individuales y aisladas,

aunque es obvio que en los últimos años se ha producido un incremento significativo de publicaciones relativas a la convergencia de Literatura y Ciencia (dossier especial de *Quimera*, de *Signa*, de *Litoral*, de *El Cuaderno*, de *Revista de Occidente*, etc.). Pero la principal actividad investigadora en el ámbito académico español con producción continuada en el campo de estudio de los modos de inscripción de la ciencia en la literatura pertenece al equipo ILICIA, vinculado con el GIR de la Universidad de Salamanca del mismo nombre –«Inscripciones Literarias de la Ciencia»–, que desarrolla proyectos de investigación en la materia desde hace diez años –todos ellos adscritos al Departamento de Filología Francesa–¹.

En esta monografía de *Çédille*, en la que investigadores del ámbito nacional e internacional atienden a la literatura, el arte y la teoría literaria de expresión francesa, se intentará cerrar el diafragma al máximo sobre el modo epistemocrítico de abordaje de textos literarios, evitando el discurso generalista sobre los acercamientos entre literatura y ciencia o la simple constatación de ideas científicas en el ámbito literario. Mayoritariamente analíticos, los artículos que aquí se presentan contienen en sí mismos la demostración activa de la diversidad de articulaciones metodológicas que contempla la epistemocrítica. Ha parecido pertinente por ello que aparezcan precedidos del texto abiertamente teórico aportado por Jesús Camarero, quien –bajo el título «El epistemotexto literario»– propone una noción de «epistemotexto» –«una categoría “ficcional” y literaria del conocimiento»– que comprende variedades dependientes de las diversas modulaciones de la relación entre literatura y saberes. Ello conduce a una defensa de la función epistémica de la literatura –sin por ello desprenderla de la regencia de la teoría literaria– que la sitúa en funciones de meta-saber. La reflexión de Camarero apunta en una doble dirección: la receptividad de la literatura respecto del saber se despliega en un segundo trayecto de incidencia que alcanza a los propios saberes y a lo real. La propuesta va incluso más allá cuando se introduce la consideración de la «literatura “como” ciencia», incidiendo en los modos en los que es posible conjugar su doble condición de *máthesis* y *poiesis*. Al cabo, la literatura aparece como un «saber sobre el saber», es decir, una comprensión y una codificación particular de los saberes para las que conviene el estatuto de saber propio y cuyo objeto es «el transconocimiento literario».

En este sentido, la epistemocrítica ha de ser comprendida como ejercicio crítico de los modos del «transconocimiento», esto es, de la circulación de los saberes tanto desde el mundo real al texto literario, como de la circulación de estos saberes en el seno de los diversos niveles de la obra literaria, como de su tránsito desde la obra literaria a la recepción –que forma parte del fenómeno literario– y de su incidencia

¹ Este monográfico ha sido realizado en el marco de las actividades del Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio español de Economía y Competitividad (Ref. FFI2017-83932-P).

sobre los propios saberes exteriores a la literatura. Tal es la perspectiva desde la que Anne-Gaëlle Weber aborda las relaciones entre ciencia y literatura en «Pour une archéologie des usages savants du littéraire: remarques sur les présupposés d'un "literary turn"». Contrariamente a lo que pudiera sugerir una época de infatigable especialización como la nuestra, en la que al discurso literario se le niega gustosamente cualquier posible influencia sobre las distintas disciplinas científicas, el examen de las investigaciones realizadas en geología, biología, historia o astronomía a lo largo de los siglos XVIII y XIX revela que las formas literarias no sólo dejaron una poderosa impronta en los saberes, sino que contribuyeron incluso a su elaboración. Tres son los usos que los científicos hicieron de lo literario a la luz del estudio de Weber: el uso ornamental –consistente en apropiarse de formas retóricas o poéticas para cautivar al público y adornar el discurso científico, en contraposición a una observación sobria de los hechos–, el uso documental –que convertía la obra literaria en una prueba de la teoría– y el uso heurístico –que respondía a la necesidad de invalidar un discurso poético o mítico comúnmente admitido mediante la creación de historias contrafactuales como paso previo a la elaboración de criterios de científicidad propios–. Estos tres usos, que podían encontrarse en un mismo texto, contribuyeron a su vez a conformar una imagen específica de la literatura, pero al mismo tiempo el estudio de este «giro literario» puso de manifiesto que los propios hombres de ciencia de aquella época estaban muy lejos de reducir las letras a un jardín de flores retóricas.

Determinante ha sido asimismo el papel que ha desempeñado la traducción en la divulgación, así como en la comunicación de ideas y conceptos de unos científicos a otros a lo largo de la historia. Lourdes Pérez González desvela en «Traductoras en el gozne del cambio de paradigma científico» la labor silenciosa y escasamente reconocida que mujeres como Madame de Châtelet, Madame Lavoisier, Mary Anne Fairfax Somerville, Ada Byron o Clémence Royer realizaron con sus traducciones. Una minuciosa exposición del discurrir de la ciencia moderna durante los siglos XVII, XVIII y XIX saca a luz el papel relevante que estas figuras tuvieron en el cambio de paradigma que acaeció en ese largo periodo en los campos de la mecánica, de la química, del cálculo y de la biología. Aunque su género no les permitía propiamente investigar, hallaron en la traducción una manera de desarrollar los conocimientos que habían adquirido de manera autodidacta y con sus trabajos contribuyeron a popularizar nociones, ideas y obras que fueron cruciales para la revolución científica aquí referida. A pesar de encontrar cerradas las puertas de la ciencia, estas mujeres desempeñaron la necesaria función de bisagra entre una lengua y otra, entre los científicos y su público. La condición femenina, que durante siglos ha imposibilitado y todavía hoy frena el acceso de tantas mujeres al mundo científico, descansa en gran medida sobre tópicos ampliamente difundidos y compartidos, pero también sobre teorías consideradas en su momento como científicas, a pesar de parecer hoy descabelladas. Como nos recuerda Pérez González, el propio Darwin

estaba convencido de que el hombre difería de la mujer por su inteligencia y así lo había dejado escrito en *El origen del hombre*. La literatura decimonónica se nutrió de muchas de estas teorías asimilándolas en sus tramas con más o menos éxito.

De todos los novelistas del siglo XIX, Émile Zola es sin duda quien trató más consciente y explícitamente de impregnar su obra de nociones, ideas y métodos procedentes de la ciencia. En «Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve: la télégonie dans *Madeleine Férat*», María Rodríguez Álvarez se centra en una novela muy poco conocida del jefe de filas del Naturalismo, inmediatamente anterior al ciclo de *Les Rougon-Macquart*, cuya trama está regida por una curiosa teoría reproductiva de la época, según la cual una mujer que ha perdido la virginidad con un hombre tendrá más adelante hijos que se parecerán a este, aunque el progenitor sea otro. El presente estudio de *Madeleine Férat* no se limita a referir las obras científicas de las que bebió Zola (Claude Bernard, Michelet, Varigny, etc.), pone también de manifiesto las raíces míticas de esta teoría (la mujer como molde de origen masculino: la costilla de Adán, la estatua de Pígalión, etc.) y caracteriza esta novela como un banco de pruebas donde el escritor francés experimentó una teoría determinista científica sobre la que asentar sus ideas naturalistas y que, a pesar de haber sido rápidamente abandonada, le sirvió de ensayo general para un proyecto de mayor envergadura. *Madeleine Férat* vio la luz en 1868.

Tan sólo un año después, un desconocido Comte de Lautréamont, pseudónimo del no menos oscuro Isidore Ducasse, publicaba una obra tan impregnada de emanaciones científicas como pueda estarlo de agua un azucarillo. De entre las distintas disciplinas científicas que recorren *Les chants de Maldoror*, Mauricio Cheguhem Riani elige las matemáticas por el papel central que ocupan en esta rapsodia, pero también y sobre todo en tanto que vía real para acceder a un nuevo entendimiento del infinito que el autor franco-uruguayo compartía con los románticos. La breve historia del infinito con la que da comienzo «La domesticación del infinito: las matemáticas en Lautréamont, entre lo discreto y lo continuo» conduce a una concepción de esta noción matemática y filosófica que entronca con la imagen del océano a la que Lautréamont relacionaba con Proteo, dios del número y del logos. A la luz de este análisis, el tratamiento que el autor de *Les chants de Maldoror* hizo del infinito filosófico vino a anticipar dos crisis de enormes consecuencias para el mundo matemático, la del continuo, por un lado, y la de las geometrías no-euclidianas por otro; crisis, ambas, que no hacen sino recordar el seísmo que supuso el descubrimiento de los números irracionales para los pitagóricos, a los que Lautréamont aludía en su obra. El largo himno que Lautréamont dedicó a las matemáticas en su segundo canto bastó para que Léon Bloy viera en él a un matemático demente y para que Gaston Bachelard reconociera en su persona un «alma matemática».

No suele en cambio vincularse a Gustave Flaubert –que ese mismo año había publicado *L'Éducation sentimentale*– con la «reina de las ciencias», más bien se suele enfatizar que desde niño a este se le daba muy mal dicha disciplina. Esta es la razón que suele aducirse para explicar la singular ausencia de matemáticas en *Bouvard et Pécuchet*, novela en la que sin embargo convergen las demás ciencias de su época. En «Le bourdon mathématique de Flaubert», Francisco González Fernández recorre las principales obras narrativas del escritor, así como su correspondencia, en busca de alusiones matemáticas, que resultan inesperadamente numerosas y significantes. En el propio *Bouvard et Pécuchet*, tal como refrenda el estudio genético de guiones y borradores, las matemáticas no están en absoluto ausentes, sino que son objeto de un juego de ocultación que comienza desde las primeras líneas, desde la primera escena que conforma en realidad un plano geométrico de gran abstracción sobre el que paulatinamente se alza el resto del edificio narrativo. Parodiando sutilmente la pirámide del conocimiento de Auguste Comte, Flaubert convierte las matemáticas en la base de esa crítica de la razón epistémica que es su novela y en una invitación a aplicar a la lectura el rigor, la atención y la sensibilidad que le faltan a la mirada de sus dos personajes, condenándolos a un eterno fracaso.

La observación, requisito imprescindible del método experimental, adquirió una nueva naturaleza a comienzos del siglo XX gracias a los descubrimientos de la física cuántica. En este ámbito, el sujeto ya no se limita a observar objetivamente las propiedades de un fenómeno atómico, sino que las provoca con su acción. En «La estética cuántica: Juan Larrea, Niels Bohr y el tercero incluido», Candelas Gala se acerca a la obra del poeta vanguardista a la luz de los principios y teorías que fueron apareciendo entonces y de los que tenía buen conocimiento. Entre Heisenberg y Niels Bohr, quien decía contemplar la existencia como un drama en el que somos a la vez espectadores y actores, y la obra de Juan Larrea se hacen patentes hondas confluencias. Especial relevancia cobra en este sentido su obra poética *Versión celeste*, escrita originalmente en francés porque este idioma le parecía más idóneo para expresar sus estados de conciencia «desarticulados, turbios, difíciles», una conciencia que entra así en concordancia con el principio de incertidumbre, del mismo modo que el poeta adopta el principio de complementariedad para salvar las dualidades y binarismos que han lastrado la cultura occidental. El análisis pormenorizado de este poemario, así como de su diario intelectual *Orbe*, evidencia que el lenguaje de Larrea responde a lo que con justicia Candelas Gala llama una «estética cuántica».

De otro orden es el procedimiento que sigue Marta Cureses a la hora de abordar las relaciones entre literatura y ciencia. En «La prosa científica de Pierre Teilhard de Chardin como texto sonoro: límites y cobordismos» adopta como hipótesis de trabajo la teoría de los cobordismos del matemático René Thom para intentar determinar un espacio «topológico» en el que formas, géneros y disciplinas sigan siendo específicos y estén a la vez en estrecho contacto. La obra en la que ensaya

esta hipótesis es *Dilatación fonética*, de Agustín González Acilu, compositor que fue pionero al plantear un trabajo en la frontera de la música y la fonética, y que en este caso tomó como material un texto científico de Teilhard de Chardin como si se tratase de un texto literario, justamente para convertirlo en texto artístico-musical. El artículo de Marta Cureses transita entre las más diversas disciplinas deteniéndose en todos aquellos aspectos (el cobordismo, el poema en prosa, el concepto de hipótesis, lo continuo y lo discontinuo, la obra científica de Teilhard de Chardin, el itinerario musical y vital de Acilu, el espectógrafo y otros instrumentos que desempeñaron un papel en esta corriente musical) que resultan necesarios para entender la composición referida. Al término de este recorrido la obra de Acilu aparece como un espacio donde el lenguaje científico se toca con el artístico, donde la prosa se vuelve poesía.

La contribución de Christine Baron, con título «Performativité du droit. Efficacité de la littérature et de l'image», propone –en el contexto de los estudios en Derecho y Literatura– una evaluación de los efectos de la recepción de textos narrativos y adaptaciones cinematográficas sobre las prácticas de la justicia. No se trata, sin embargo, de influencias directas en el resultado de los procesos judiciales, sino de modificaciones de percepción de la aceptabilidad de ciertas decisiones, de la modelación de un imaginario social, de la interrelación de modos enunciativos judiciales y literarios, de la creación de estados emocionales e identidades imaginarias. Con efectos proyectivos y retrospectivos, la propuesta de «encarnación del derecho» que ofrecen cine y literatura introduce modulaciones en la recepción social del ejercicio de la justicia que contribuyen a la evolución de un saber regulado e institucionalizado. Y es este un caso paradigmático de la reversibilidad de la práctica epistemocrítica, por la que una obra –mediante su recepción, enmarcada tanto en el ámbito social como en el fenómeno literario– revierte en un saber que le es externo la influencia estructural que de él recibió.

Uno de los niveles textuales en los cuales el análisis epistemocrítico incide de modo preferente es el estético –considerado en toda su amplitud y también en su diversidad a través de los siglos–. De este modo, por ejemplo, la poesía científica de Delille, a principios del XIX, problematiza aspectos estéticos y de composición poética a resultados de su contenido promocional, didáctico y descriptivo de las ciencias. El problema suscitado por el artículo de Hugues Marchal con título «La méthode de Virgile : sciences naturelles et ordre du texte dans la poésie de Jacques Delille», es el de la obra poética que se ve cargada de un cometido a la vez estético y epistémico. ¿Aportan los textos naturalistas de la época un orden estéticamente asumido por los poemas de Delille? Lo cierto es que –a primera vista– no parece ser el caso, pero el déficit de estructura de lo poético y su composición de fragmentos en montaje abre otra pista de impregnación epistemocrítica: la obra poética prefiere entrar en homología con la estructura del mundo y de lo viviente transmitida por las ciencias de la época, regida por modelos de organización como el diccionario de Valmont de

Bomare o el coleccionismo de aficionado –modos laxos de organización y estructuración que Marchal bautiza como «el método de Virgilio»–.

La concepción estética y poética de cada momento histórico, de cada movimiento e incluso de cada autor son determinantes a la hora de localizar el nivel de la obra en el que se opera la inscripción epistemológica. Pero también el saber elige los niveles en los que inscribirse y germinar textualmente. Laurence Dahan-Gaida señala, en el estudio «Le schématisation de l'invention et la pensée morphogénétique : Paul Valéry, Gilbert Simondon, D'Arcy Thompson», la importancia del giro icónico y visual tanto en la cultura como en la producción de conocimiento científico: una «episteme icónica» que remonta a Kant y, en el terreno literario, tiene una importante etapa en la obra de Valéry. En torno a la noción icónico-conceptual de «esquema», el estudio reúne a la ciencia y a la literatura: del lado de la ciencia, la morfogenética –ciencia de los procesos biológicos por los que un organismo desarrolla su forma–; del lado de la literatura, el proceso de la imaginación creativa, central no solo en la temática poética de Valéry sino sobre todo en su reflexión teórica y metapoética. Ligando ciencia y literatura, el esquema expresa una regla que atañe tanto a la formación y generación de los seres vivos como a la de las ideas creativas. Si Marchal estudiaba la organización del saber sobre lo vivo en la poesía de Delille, Dahan-Gaida estudia la fuerza formativa análoga que preside a las formaciones vivas y a la producción de las formas de la imaginación y la invención –y que, en el terreno poético, se cifra en el reconocimiento y aplicación al poema de los esquemas de crecimiento de los objetos naturales–.

La inscripción de diferentes aspectos de lo vivo en la literatura es también objeto de estudio epistemocrítico en otros artículos aquí reunidos, y entre dichos aspectos destacan los relativos a la cognición humana. De la implicación de las ciencias cognitivas en el texto literario, los textos de Víctor Bermúdez –«Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr»– y Candela Salgado Ivanich –«André du Bouchet ou l'appartenance à l'air»– retienen especialmente las operaciones cognitivas ligadas a la percepción y el movimiento. A la pregunta sobre qué tipo de conocimiento manifiesta o modula el lenguaje poético, ambos artículos ofrecen respuestas analíticas particularizadas en el caso de dos poetas. Para el caso del canadiense Gilles Cyr, Bermúdez se provee de la noción de «episteme en movimiento», en la que resume un saber del poema que se resiste a coagular en concepto su cúmulo de operaciones perceptivas. El poema asume pues –en principio– las operaciones perceptivas de un sujeto, pero –en virtud de lo que llama «visión no-epistémica»– detiene toda operación de abstracción o inferencia que pudiera derivarse de aquellas. Así pues, la instrumentación de las ciencias cognitivas para el análisis poemático desvela que esta poesía localiza la especificidad de su lenguaje precisamente en la suspensión de los procesos cognitivos en el nivel de la percepción, un límite que

también afecta a lo kinésico y que revela distancia entre el conocimiento inscrito en el poema y el del sujeto lírico.

En el caso del poeta du Bouchet, el análisis poético se refiere a uno de los cuatro elementos de la naturaleza: el aire. En él, Salgado Ivanich concibe una más estrecha relación entre cognición humana y cognición del poema, pues el tratamiento que el sujeto poético hace del aire revela que este adquiere formas, características, sensibilidad e intencionalidad que pertenecen en origen al propio sujeto. Pero, lejos de una personificación del elemento natural convenida y estabilizada, se trata de un proceso de construcción mutua –perceptiva, kinestésica– en el que el sujeto se ve revelado y la materia informe adquiere figura. Además, desde los principios de la comprensión del movimiento como acción y de la teoría de la cognición motora, el aire deviene una entidad activa que esboza el cumplimiento de las condiciones de conciencia exigidas por el hecho de ser sujeto. Así pues, el análisis cognitivo propone la *poiesis* de du Bouchet como pugna inexplicita entre el sujeto y objeto líricos por la condición de sujeto cognoscente.

La aplicación hermenéutica de las ciencias cognitivas presente en los dos artículos precedentes recibe una caución teórica por parte de la propuesta de Renata Gambino y Grazia Pulvirenti en «La neurohermenéutica de la sospecha. Una aproximación teórica». Inserta en el marco transdisciplinar entre Humanidades y Estudios Neurocognitivos, esta exposición articula el conocimiento ofrecido por la lectura hermenéutica a la manera de Ricoeur y el ofrecido por la neurología durante la experiencia de la lectura. Pero, a diferencia de los artículos anteriores –que diseminaban en la generalidad del texto los lugares en los que prendían las operaciones cognitivas–, aquí se defiende que la construcción del sentido posee claves inferenciales residentes en elementos estilísticos y retóricos puestos de relieve (localizables mediante una Matriz de Evaluación del Relieve desarrollada por las autoras). En este sentido, la concepción de la «hermenéutica de la sospecha» –en tanto que manifestación y restauración de significado– señala hacia un tipo de objetivos en los que, más que inventar, el lector encuentra o despliega algo que estaba oculto en la función simbólica del lenguaje –función urdida de modo cultural–. Y así pues, para abordar esa interpretación, es precisa una colaboración venida de la neurología que ponga en juego los instrumentos procedentes de la cognición sensomotora compartidos por todo lector en virtud de una «intersubjetividad» que participa en un proceso de «simulación encarnada».

La neurobiología proporciona un conocimiento científico sobre la naturaleza humana que converge con lo que hasta fechas recientes ha sido sabiduría filosófica o saber narratológico, poético y, en suma, literario. Para el caso de algunas de las etapas de la obra de Albert Camus, Amelia Gamoneda –en «La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans l'œuvre de Camus»– propone un acercamiento entre la conciencia del «hombre solar» camusiano –antes y después del

descubrimiento del absurdo— y la concepción de diversos grados de conciencia que proporcionan las actuales teorías neurobiológicas. La consideración de una conciencia cercana a la del animal, para la que «el juicio del cuerpo es más determinante que el de la mente», permite una lectura cognitiva de episodios de *L'Étranger* que distingue momentos de articulación entre diferentes tipos de conciencia, al tiempo que proporciona los elementos para el análisis de ecos y contrastes entre interrogantes morales presentes en las diversas etapas de la obra camusiana. Y así pues, esta lectura epistemocrítica viene a refrendar el «instinto científico» de esa literatura que se ha interrogado sobre la conciencia desde principios del siglo XX —y de la que son exponentes Proust o Woolf, por no citar más que dos ejemplos señeros—.

La nómina de los artistas y escritores mencionados, la variedad de las disciplinas y la pluralidad de los enfoques adoptados en este número monográfico constituyen una excelente muestra del enriquecimiento que puede aportar un enfoque epistemocrítico, tanto a las humanidades como a las ciencias. Los modos de convergencia entre saberes y literatura considerados desde esta perspectiva contribuyen a interrogar la verdadera naturaleza de las disciplinas, cuestionan las ideas recibidas, reconsideran las fronteras artificialmente trazadas y aportan una dimensión adicional que pasa normalmente desapercibida al observar la realidad o al contemplar los discursos artísticos o científicos.

El epistemotexto literario

Jesús CAMARERO

Universidad del País Vasco

jesus.camarero@ehu.eus

ORCID: 0000-0003-2714-7718

Resumen

Desde el punto de vista de la Epistemocrítica, el texto literario es considerado como una encrucijada donde se encuentran diferentes saberes en una dinámica transversal (transconocimiento). Esta definición remite al concepto de «epistemotexto», una categoría de la metodología de análisis epistemocrítico, y se extiende al ámbito de la ficcionalidad literaria (epistemoficción), considerada aquí un sistema de conocimiento desde el punto de vista epistemológico.

Palabras clave: Epistemocrítica, Narratividad, Ficcionalidad, Jules Verne, Gustave Flaubert, Georges Perec.

Résumé

Du point de vue de l'Épistémocritique, le texte littéraire est considéré comme un carrefour où se retrouvent des savoirs différents à dynamique transversale (transconnaissance). Cette définition renvoie donc au concept d'« épistémotexte », une catégorie de la méthodologie d'analyse épistémocritique, et elle est rapportée au domaine de la fictionnalité littéraire (épistémofiction), considérée ici comme un système de connaissance du point de vue épistémologique.

Mots-clé: Épistémocritique, Narrativité, Fictionnalité, Jules Verne, Gustave Flaubert, Georges Perec.

Abstract

From the point of view of Epistemocriticism, a literary text is considered to be at a crossroads where different types of knowledge combine in a transverse dynamics (transknowledge). Such definition refers to the concept of «epistemotext», and extends to the field of literary fictionality (epistemofiction), a knowledge-based system from an epistemological perspective.

Key words: Epistemocriticism, Narrativity, Fictionality, Jules Verne, Gustave Flaubert, Georges Perec.

1. Introducción

A día de hoy, la epistemocrítica, como metodología crítica literaria, ha recorrido ya un camino suficientemente largo desde sus comienzos, allá por 1990, cuando Michel Pierssens publicó un ensayo titulado *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*. Sus investigaciones sobre la relación entre la literatura y la ciencia abarcan aportaciones que tienen que ver con la relación entre la literatura y la neurociencia, las ciencias humanas y las ciencias naturales y experimentales. En este sentido, el ensayo de Jonah Lehrer, *Proust y la neurociencia*, puede servir perfectamente de ejemplo para demostrar que las líneas de investigación epistemocríticas son de alto interés, pues la obra de Lehrer constituye una investigación sobre varios artistas –Walt Whitman, George Eliot, Auguste Escoffier, Marcel Proust, Paul Cézanne, Igor Stravinski, Gertrude Stein, Virginia Woolf– que, como el mismo autor señala, «se adelantaron a los descubrimientos de la neurociencia» (Lehrer, 2010: 15).

De este modo, la epistemocrítica, enmarcada en el ámbito general del conocimiento, podría haber constituido, por ejemplo, una respuesta eficaz a la duda de Thomas S. Kuhn en el inicio mismo de sus tareas investigadoras y que le llevó a publicar su obra *La estructura de las revoluciones científicas* en relación con los múltiples ámbitos del conocimiento: «Tanto la historia como mis conocimientos me hicieron dudar de que quienes practicaban las ciencias naturales poseyeran respuestas más firmes o permanentes para esas preguntas que sus colegas en las ciencias sociales» (Kuhn, 1995: 13).

Esto viene a colación también porque, precisamente en esa misma línea de sus teorías sobre la ciencia, y sobre todo de su teoría del «paradigma», sería posible plantear la hipótesis de un «doble paradigma» para la epistemocrítica. El comentario de Kuhn confirma efectivamente la relación ya descrita entre literatura y ciencia, pero también abre la posibilidad de pensar la literatura como una dimensión de amplio espectro dentro de la relación literatura-ciencia, en la que la literatura bien podría constituir también un dominio epistémico autónomo.

Así que, según ese doble paradigma de la epistemocrítica, una vía sería la ya descrita más arriba sobre la relación definible como «la literatura “y” la ciencia». Otra vía, directamente relacionada con la anterior, sería definible como «la literatura “como” ciencia»: puesto que la literatura no solo no es ajena, sino que está absolutamente implicada en un juego epistemológico con la ciencia (como así lo demuestra la primera vía), se podría contemplar la posibilidad de que la literatura pudiera funcionar –también– como ciencia por sí misma y en sí misma (incluso como presciencia o metaciencia), de modo que pudiera ser considerada una modalidad científica que se ocuparía lógicamente de la construcción del saber y del conocimiento. Desde el punto de vista metodológico, quizá no lo haría siguiendo exactamente el mismo procedimiento de las otras ciencias (impulso heurístico), aunque sin duda podría fácilmente

te adaptar los principios de funcionamiento de los otros saberes y utilizar a la vez sus propias herramientas.

Por lo tanto, sin dejar de lado la primera vía del paradigma epistemocrítico, este trabajo se propone la exploración de la segunda vía, su hipótesis y su posible desarrollo. La factibilidad del proyecto se entrevé por ejemplo en una obra de Aldous Huxley de 1963, cuando en un ensayo seminal sobre la literatura y la ciencia destaca la aportación de la literatura en relación con el saber científico. Por un lado, la ciencia examina «una serie de casos particulares, anota todas las similitudes y uniformidades y abstrae de estas una generalización» (Huxley, 2017: 13); por otro lado, a la literatura le conciernen «la descripción de las apariencias y las cualidades observables de los objetos percibidos como totalidades, los juicios, las comparaciones y discriminaciones, la naturaleza interior y las esencias, y, finalmente [...] el no pensamiento, la atemporal mismidad (o unicidad del ser)» (Huxley, 2017: 15).

Por su parte, Jonah Lehrer reconoce la presciencia de la literatura respecto a ciertos avances científicos y, refiriéndose a Proust, señala que «sólo el artista estaba capacitado para describir la realidad tal y como era de hecho experimentada» (Lehrer, 2010: 105). No obstante, tampoco duda en señalar una dinámica diferenciada de ambos dominios respecto del conocimiento: «Los artistas urden bonitos relatos, mientras que los científicos describen objetivamente el universo» (Lehrer, 2010: 16). En cualquier caso, queda abierta la posibilidad del doble dominio epistémico de la literatura, bien en interacción con la ciencia, bien de un modo autónomo.

2. Literatura «y» ciencia

2.1. Literariedad y epistemocrítica: la epistemotextualidad

Ni que decir tiene que en el ámbito epistemocrítico destaca la obra de un autor, Jules Verne, cuyos relatos constituyen el paradigma de una narrativa arraigada en todo tipo de saberes científicos que el autor ilustró de modo extraordinario en la mayoría de sus textos. Verne representa al hombre ilustrado de su época. De este modo, como sigue muy de cerca los descubrimientos e invenciones que se producen sin cesar, la información recopilada pasa a conformar la base de sus relatos, en general por medio de extrapolaciones que a veces son coincidentes con la realidad futura, aunque no siempre se trate de una auténtica pre-visión. En una novela como *Les cinq cents millions de la Béguin* aparece, por ejemplo, el prototipo del primer satélite artificial, aunque en realidad se trata de un obús: Verne no llega a exponer realmente la tecnología de los nuevos inventos, sino que solo los evoca y de paso los explota hábilmente en modo narrativo para mostrar su poder o su efecto tanto en el nivel de la historia como en su interpretación más allá incluso de la misma.

Conviene pues distinguir entre los cambios –sin duda revolucionarios– de la ciencia en el siglo XIX, y su pre-visión en relación con el futuro (presciencia), sobre todo con el siglo XX. Desde este punto de vista, Verne no construye relatos científicos

cos *stricto sensu*. Ahora bien, pergeña unas historias en las que queda maravillosamente mitificada la modernidad científica y tecnológica de su época:

Modestes pionniers de la science, nous étions heureux dans notre obscurité. Le serons-nous encore ? Non, peut-être, à moins... Mais je n'ose te parler d'une idée arrêtée dans ma pensée... a moins que cette fortune même ne devienne en nos mains un nouvel et puissant appareil scientifique, un outil prodigieux de civilisation ! (Verne, 2002: 20).

Eso sí, debido al innegable enfoque humanista de la obra verniana, queda en evidencia también el conflicto surgido entre el hombre y las máquinas, que ciertamente se va a convertir en un problema de graves dimensiones en el siglo XXI. Por eso, la obra de Verne puede ser considerada una aportación capital a la teoría general del humanismo, porque incide en el análisis y evidenciación de algunos problemas que vienen afectando al ser humano desde casi el mismo comienzo de nuestra modernidad.

Según distintos principios de la literariedad relacionados directamente con el conocimiento (*heuresis*, mundos posibles, *autognosis*, representación, *mimesis*), todo lo descrito más arriba es llevado a cabo por la literatura mediante relatos, historias narradas, ficciones o fabulaciones. Eso sí, desde el punto de vista hermenéutico, la importancia de dichos relatos estriba sobre todo en la adecuada interpretación de su contenido, que además puede ser entendido de modo diferente según el contexto y la época. Puesto que la transmisión y hasta la producción del conocimiento se puede efectuar por medio de la literatura y –como luego se verá– en su mismo proceso de textualización y recepción, la función epistémica puede ser propia de la literatura y formar parte entonces de la literariedad. Es decir que el hecho de que un texto literario pueda tener una función en relación directa con el saber (transconocimiento), implica que esa misma función es uno de los rasgos determinantes de la literariedad.

Efectivamente, desde una perspectiva más específica o especializada, la literatura recoge, transporta y trascendentaliza en sus textos multitud de saberes científicos de todas las épocas («epistemotextos»). Esto es así porque los autores son siempre grandes lectores. En algunos casos, son también conocedores o especialistas en determinados temas, pero en otros simplemente transmiten grandes y valiosas intuiciones derivadas de la experiencia y el saber acumulados por un autor a lo largo de una vida entera dedicada a profundizar en las grandes verdades del ser humano y del mundo, si no de otras dimensiones en principio desconocidas para la mayoría de la humanidad. Este ámbito de la práctica y de la recepción literaria específica en cuanto al saber científico en su relación con el texto se podría denominar «epistemotextualidad».

Así pues, por ejemplo, el epistemotexto de Verne en *Les cinq cents millions de la Béguin* consiste en la referenciación por medio del relato de múltiples saberes, todos ellos debidamente contextualizados en el argumento de la obra, de la que forman

parte narrativamente, ya que articulan el sentido de la misma en cuanto a las estructuras del contenido y más precisamente en cuanto a sus líneas temáticas. Pero, además, desde el punto de vista estrictamente epistemocrítico, suponen la aportación de un transconocimiento de alto valor. En este apartado, destaca el saber relativo a la medicina: el protagonista, el doctor Sarrasin, es un médico, y además humanista. Sobre todo se hace referencia a un tema que resulta de la interacción medicina-humanismo (el racismo), pero también hay múltiples referencias a la higiene, un tema capital en la época que, por otra parte, entronca perfectamente con el argumento inicial que sostiene toda la novela, la construcción de la ciudad ideal:

Messieurs, parmi les causes de maladie, de misère et de mort qui nous entourent, il faut en compter une à laquelle je crois rationnel d'attacher une grande importance: ce sont les conditions hygiéniques déplorable dans lesquelles la plupart des hommes sont placés. Ils s'entassent dans des villes, dans des demeures souvent privées d'air et de lumière, ces deux agents indispensables de la vie. Ces agglomérations humaines deviennent parfois de véritables foyers d'infection. Ceux qui n'y trouvent pas la mort sont au moins atteints dans leur santé; leur force productive diminue, et la société perd ainsi de grandes sommes de travail qui pourraient être appliquées aux plus précieux usages. [...] Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les forces de notre imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques? (Verne, 2002: 41).

Como es lógico, debido al tema de *Les cinq cents millions de la Béguin* y en general de la mayoría de los relatos vernianos, el saber relacionado con la ingeniería y la tecnología ocupa también un lugar destacado: problemas matemáticos, construcción de armamento pesado, cuestiones avanzadas de balística, estudios de química sobre sustancias explosivas, diseño y funcionamiento de la industria siderúrgica y metalúrgica, telefonía, etc. Además, el relato comienza con sorprendentes alusiones a los sistemas de información de la época, en concreto a la prensa escrita, y en ese contexto aparecen referencias a la modélica prensa inglesa e incluso a las *fake news*. Sin olvidar por supuesto las referencias a la teoría política: ideología racista, democracia ciudadana, gobernanza y teoría del humanismo. El aparato epistémico se completa, entre otras, con aportaciones diversas de la psicología, la botánica, la hipología y la economía.

A lo largo ya de siglos, la creación literaria ha venido aportando textos literarios –epistemotextos– que, sin perjuicio de su demostrada función epistémica, responden a variantes más bien de tipo pragmático. Aunque a continuación se citen solo algunos ejemplos de esta variedad subgenérica, que viene a enriquecer la definición de

la epistemotextualidad, los epistemotextos literarios ofrecen un amplio abanico de posibilidades en sus estrategias o formas de articular contenido epistémico.

En primer lugar, una serie de epistemotextos en los que la literatura está en relación con saberes ya existentes, admitidos o «legitimados», en expresión de Jean-François Lyotard (1984: 22-23):

a) Fruto de la vinculación directa que en origen mantenía la literatura con la filosofía, e incluso con la ciencia, en los primeros tiempos de su historia, los *Essais* de Michel de Montaigne constituyen un buen ejemplo de epistemotexto literario-filosófico, que coincide con la literatura clásica greco-latina.

b) Algunos de los epistemotextos más conocidos o famosos consisten en la descripción de saberes y técnicas de una época determinada, como así lo demuestra la novela *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, en este caso en relación sobre todo con la agronomía.

c) Hay epistemotextos cuya narración está basada en saberes especializados, como es el caso de la neurociencia de principios del siglo XX en *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

d) Algunos epistemotextos asumen como función epistémica propia la crítica de saberes que son considerados, en ese momento, obsoletos o disfuncionales, como en *Le malade imaginaire* de Molière, una crítica feroz de la medicina del siglo XVII.

Y en segundo lugar, epistemotextos en los que la narración literaria está al servicio de una propuesta de conocimiento, una búsqueda o anticipación del saber futuro, por mucho que no siempre esta visión sea positiva o siquiera posible:

e) Aquellos epistemotextos que se conforman como relatos que representan saberes todavía inexistentes o no culminados, planteados entonces como presciencia, cual es el caso de *Les cinq cents millions de la Béguem* de Jules Verne.

f) Los epistemotextos que responden al género literario de la ciencia-ficción y de la utopía-distopía y que describen saberes «a futuro», como es el caso de la tecnópolis en *1984* de George Orwell.

Toda la tipología epistemotextual descrita más arriba responde efectivamente a unos textos literarios en los que el nivel de las estructuras del contenido adquiere una importancia principal, incluso sobrepasando el nivel de la forma, que en literatura ayuda a definir bien la literariedad de cualquier texto. Ernst Robert Curtius, en su magna obra *Literatura europea y Edad Media latina*, ya se refería a los «manierismos de contenido», que consideraba hermanos de los manierismos formales, en los que destaca la literatura española del Siglo de Oro. Para Curtius (1981: 410-411) esta dimensión del contenido adquiriría su importancia como idea ingeniosa o sorprendente (el epigrama), pero la subrayaba también por su «agudeza», o sea por su capacidad para generar ideas nuevas, fruto de la genialidad residida en lo que se cuenta, un contenido sapiencial.

El epistemotexto atiende, pues, a esas estructuras del contenido del texto literario, y lo hace en relación con otros saberes, en el ámbito del conocimiento. Este trans-conocimiento es lo que representa o contiene el *epistemo*-texto en su discurso, por mucho que este corresponda al ámbito de la ficción. De hecho, se puede conceptualizar el epistemotexto como un fenómeno (Camarero, 2015: 3) de doble efecto: en primer lugar, es el productor, el depositario y el transmisor de los saberes en él contenidos; y en segundo lugar, está implicado en su propia recepción por el lector, que no solo infiere esos saberes, sino que pone su propio saber en interacción con lo adquirido para construir una síntesis epistémica en su lectura. Esta síntesis se genera en dos fases sucesivas y complementarias: una primera fase, de transferencia epistémica, en la que el autor deposita en su obra un determinado saber que, mediante la escritura, permanecerá estabilizado y protegido a lo largo del tiempo (*grafein*); y una segunda fase, de capilaridad cognitiva, en la que el lector, mediante la lectura, se apropia el saber antes depositado en la obra, integrando en esa misma maniobra su propio saber. El epistemotexto sería el constructo fenoménico (*hipermetatexto*) producido finalmente por esa síntesis.

Alexandre Koyré, en su estudio *Du monde clos à l'univers infini*, se refiere a una fase histórica, los siglos XVI y sobre todo XVII, cuando la filosofía y la ciencia avanzan juntas, hasta el punto de que separadas «elles deviennent incompréhensibles» (Koyré, 1962: 9). Pero, tras ese momento, los cambios que se producen son de tal calibre que

l'homme, ainsi qu'on le dit parfois, a perdu *sa place dans le monde* ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait *le cadre de son existence* et *l'objet de son savoir*, et a dû transformer et remplacer non seulement ses *conceptions fondamentales* mais jusqu'aux *structures mêmes de sa pensée*» (Koyré, 1962: 11, el resaltado es mío).

Ni que decir tiene que la literatura de aquella época y sobre todo la posterior debió acusar semejante transformación del paradigma, lo cual demuestra la inevitable relación epistémica que la literatura se ve obligada a mantener con el conocimiento filosófico y científico (epistemocrítica), pues de lo contrario su discurso (sus relatos, por ejemplo) no podrían ser entendidos ni asumidos o serían incoherentes respecto del saber operativo de los lectores en cada época.

La dimensión epistemocrítica de un texto literario afecta a lo que aquí se denomina trans-conocimiento, es decir la representación del saber o del conocimiento en una obra literaria. Dicho esto, el modo como se efectúa esa representación –en principio artística y semiótica, en relación con el conocimiento y la participación del lector, de modo que la síntesis epistémica aboca a la generación del epistemotexto– implica dos maniobras. Por un lado, si la transversalidad del conocimiento y de todos los saberes hace posible que la literatura pueda constituirse en campo o dominio de

interacción en el que distintos saberes se entrecruzan (transconocimiento, «convergencia» según Lehrer, 2010: 15), ello demuestra la inoperatividad de la compartimentación del conocimiento. Y, por otro, la transferencia supone que el conocimiento se incorpora al texto literario (escritura, obra-depósito) y, al mismo tiempo, entra en fusión con el conocimiento del lector. De esta doble manera –dentro de la literatura y atravesando el tiempo y el espacio–, entra en relación el humanismo del autor (saber depositado en la obra para su transferencia) con el humanismo del lector (suma total de la transversalidad del saber).

Las relaciones entre los saberes diferentes que interactúan entre sí en el epistemotexto literario y las relaciones entre el conocimiento aportado en una obra y el conocimiento construido por la misma literatura, vienen a mostrar una dimensión de la epistemocrítica que podría relacionarla con la literatura comparada y la intertextualidad. Estos son ámbitos de la ciencia literaria en los que se producen numerosas relaciones de tipo literario, y en los que se expande el ejercicio relacional para alcanzar también otras dimensiones del conocimiento, incluido todo tipo de saberes. La epistemocrítica viene a unirse a las perspectivas que ya concernían *de facto* a los contenidos trasladados por la obra literaria. Sirva para ilustrar esta dimensión de la epistemocrítica la definición de Henry H.H. Remak en respuesta al problema planteado por René Wellek sobre la crisis de la literatura comparada:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana» (Remak, 1998: 89, el resaltado es mío).

Ciertamente, desde esta perspectiva, se superan las limitaciones ya típicas de la compartimentación literaria (nacional, genérica, histórica, discursiva, etc.) y así se contempla la literatura como una totalidad mediante el juego relacional y la copresencia textual (reescritura), que son el enfoque propio de la literatura comparada (*Weltliteratur*) y la intertextualidad (*littérature au second degré, transtextualité*) respectivamente. Pero, basándose en el potencial relacional del comparatismo y del intertexto, el juego del enfoque epistemocrítico hace aparecer nítidamente la literatura convertida en una encrucijada de saberes (interacción de una pluralidad de discursos sapienciales) y un crisol de conocimiento (saber propio, metaciencia).

A esta idea de totalidad impulsada por la propia literatura se llega también por la vía de la fenomenología y la epistemología, siempre que se tenga en cuenta, holísticamente, el fenómeno de la experiencia humana como un acto total: «La relevancia

antropológica de las ficciones se debe a que la vida como tal no forma un todo. Al menos, su sentido depende de una totalidad que es inaccesible a nuestra experiencia ordinaria o científica del tiempo» (Innerarity, 1995: 166). De ahí entonces la necesidad de la literatura como ámbito de conocimiento. A esta conclusión también se llega porque no podemos olvidar que actualmente nos hallamos en una situación de crisis de valores y de conocimiento, en la que «la modernización impulsada por las ciencias experimentales y sus aplicaciones técnicas crea unas carencias en el mundo de la vida –sentido, identidad, orientación– a cuya compensación colaboran las ciencias del espíritu» (Innerarity, 1995: 167).

2.2. El epistemotexto paradójico

Puesto que se ha definido el epistemotexto como una categoría «ficcional» y literaria del conocimiento, a modo de contrapunto parecería conveniente prestar atención a un autor y a una obra que son considerados paradigmáticos respecto a la epistemotextualidad, aunque se trate del caso muy particular de un epistemotexto sometido a una paradoja deslumbrante, abrumadora. Así pues, desde un enfoque estrictamente epistemocrítico, se puede afirmar que la obra de *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert adopta la idea del conocimiento como argumento de su relato o tiene como fundamento de su narratividad el saber, en concreto múltiples saberes, en relación sobre todo con la agronomía a finales del siglo XIX. Aunque, justo es reconocerlo, la recepción lectora de la obra y su interpretación se resuelve al fin y al cabo de un modo paradójico en cuanto al saber, pues este aparece como algo inaprensible o inalcanzable, e incluso como una interrogación –no poco sarcástica– sobre la utilidad y el futuro del mismo saber.

Todas las acciones, actividades, experiencias, prácticas, tecnologías, proyectos y experimentos narrados en la novela podrían resumirse mediante esta expresión: «Et, ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances» (Flaubert, 1966: 39). Se trata entonces de un caso paradójico relativo a un epistemotexto muy conocido, en el que el amplio despliegue de saberes entra en colisión precisamente con el relato de la imposibilidad de obtener el conocimiento. Se podría decir que *Bouvard et Pécuchet* consiste más bien en una taxonomía (una lista, siempre previa al saber) para una guía presunta de la vida en el campo, porque la enumeración y descripción de tantos saberes y técnicas no se resuelve en nada, no se aprehende todo aquello que se pretende, no culmina en saber real lo que solo era una pre-visión del conocimiento, bastante lejana al mismo por cierto. Queda, pues, claro que el afán taxonómico no coincide con el objetivo epistémico, porque la lista (pre-visión del sistema del saber) no equivale, en este caso, a la realización misma de los proyectos (objetivo final del saber).

En realidad, todo este juego con el saber trae consigo una gran incógnita que el libro propone y deja pendiente al borde del mismo final del siglo XIX, ya en la fase de la post-modernidad, bajo la forma de una aporía cuyos síntomas no pueden ser pasados por alto. Como bien señala Jean-François Lyotard, en general, el libro de

Flaubert también estaría afectado por «el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX» (Lyotard, 1984: 9). Pero al mismo tiempo, más concretamente, se trata de una crisis de la noción de relato (científico) y por consiguiente –dada la relación osmótica en este caso de Flaubert entre relato (literario) y conocimiento– del conocimiento mismo, que ya no estaría «legitimado», en expresión de Lyotard, por la incidencia de las transformaciones tecnológicas sobre el saber. De este modo, la naturaleza del saber no queda intacta y la adquisición de este «es indisociable de la formación del espíritu, e incluso de la persona» (Lyotard, 1984: 14-16).

La aporía, obviamente, no se resuelve, pero tiene alguna extensión de interés, también de un modo paradójico, y quizá sorprendente, porque si el saber científico ya no encuentra su legitimación en aquella fecha de los inicios de la post-modernidad, sin embargo el relato de Flaubert sí constituye, en cierto modo, un saber (literario), aunque solo sea para mostrar la crisis deslegitimadora del otro saber (científico). Por lo tanto, de lo dicho se podría deducir que el transconocimiento narrativo de este epistemotexto podría estar «legitimado» de algún modo en el marco de los grandes relatos, ya que «en principio, el saber científico no es todo el saber, siempre ha estado en excedencia, en competencia, en conflicto con otro tipo de saber, que para simplificar llamaremos narrativo» (Lyotard, 1984: 22). Sobre este tipo de saber se presentará luego la hipótesis del segundo paradigma epistemocrítico.

Pero ya en el siglo IV a.C., por boca de Sócrates, se planteaba en el diálogo *Menón* (80e) de Platón un problema parecido en los siguientes términos:

¿Te das cuenta del argumento erístico que empiezas a entretejer: que no le es posible a nadie buscar ni lo que sabe ni lo que no sabe? Pues ni podría buscar lo que sabe –puesto que ya lo sabe, y no hay necesidad alguna entonces de búsqueda–, ni tampoco lo que no sabe –puesto que, en tal caso, ni sabe lo que ha de buscar (Platón, 2000: 296-297).

Así pues, desde el punto de vista epistemológico, esta aporía platónica relativa a la imposibilidad del conocimiento permitiría interpretar *stricto sensu* la obra de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, como una gigantesca reminiscencia o *anamnesis*: si no hay ciencia que permita aprender, entonces solo queda la fábula. Además, Platón (2000: 85c) llega a confirmar la existencia de esa forma de conocimiento basado en la reminiscencia tras una demostración realizada mediante un ejemplo de geometría, e implícitamente afirma: «El que no sabe, por lo tanto, acerca de las cosas que no sabe, ¿tiene opiniones verdaderas sobre eso que efectivamente no sabe?» (Platón, 2000: 307). Ciertamente que detrás de esta idea, mediada por la filosofía platónica, está la teoría de la inmortalidad y eternidad del alma, y la transmigración de la misma alma (2000: 85b-86b), pero puede tener su utilidad en el marco del transconocimiento narrativo.

En el caso de Flaubert se trata, en concreto, de la maraña en que quedan atrapados los protagonistas por propia iniciativa, del des-conocimiento que resulta de sus proyectos, y por tanto de la improbabilidad del razonamiento, o sea de la ciencia imposible. Pero no debe olvidarse que, al mismo tiempo, también hay una evidencia plausible y hasta excitante en relación con este epistemotexto: entonces la fábula factible es lo único posible, se demuestra la facticidad del relato titulado *Bouvard et Pécuchet*, y se hace posible el hecho de que un relato pueda convertirse en conocimiento en sí mismo y por sí mismo, y más concretamente todavía en trans-conocimiento narrativo.

En su libro titulado *Conocimiento prohibido*, Roger Shattuck ha venido a plantear una hipótesis altamente interesante en relación con el problema del conocimiento en connivencia con la literatura: el conocimiento que él denomina «prohibido». Si bien se mira, las desgraciadas aventuras de Bouvard y Pécuchet persiguiendo el conocimiento y su absoluto y estrepitoso fracaso encuentran en la teoría de Shattuck unas preguntas realmente inquietantes, aunque no por ello carentes de sentido. Para empezar, baste esta cuestión más bien general: «¿Es posible decidir si hay formas de conocimiento, verdadero o no verdadero, que por alguna razón *no debiéramos conocer?*» (Shattuck, 1998: 21). A la que podrían seguir algunas más: «¿Es la curiosidad el único impulso humano que no debe nunca restringirse? ¿O encarna la mayor amenaza a nuestra supervivencia como seres humanos?» (Shattuck, 1998: 22). De estas cuestiones podrían derivar otras preguntas más específicas, aunque no menos inquietantes en lo que se refiere a la interpretación de la obra en cuestión, protagonizada por Bouvard y Pécuchet: ¿Qué pasa entonces con la relación, ciertamente dicotómica, entre conocimiento y verdad? ¿A fin de cuentas, para qué sirve el conocimiento en este caso? ¿En realidad, tanto tiempo, dinero y esfuerzo derrochados para qué?

Pues bien, siempre que se tenga presente, por ejemplo, el avance del conocimiento que se ha producido en el proceso histórico, la dimensión que adquiere aquí la construcción por parte del autor de un mundo posible de la ficción y la distanciamiento narrativa en clave hermenéutica que permite comprender este epistemotexto, la única respuesta (aparte de la curiosidad), aunque bien paradójica, es que ese relato (científico) de un fracaso tiene un sentido (narrativo) en un relato de ficción literaria. Y, por cierto, una última pregunta de Shattuck deja la cuestión abierta, pero bien orientada hacia una semántica ficcional de amplio espectro (en la que entrará la segunda parte de este trabajo), que de algún modo se deja intuir en otra pregunta del autor: «¿Puede la imaginación por sí sola sostenernos realmente si falla la realidad?» (Shattuck, 1998: 169).

Dicho esto, resulta evidente la desproporción –paradójica– entre, por una parte, el entusiasmo inicial de los protagonistas Bouvard y Pécuchet: «Ensuite, ils glorifierent les avantages des sciences: que de choses à connaître, que de recherches... si on avait le temps ! Hélas !» (Flaubert, 1966: 34); y por otra parte la ridiculez de sus

proyectos, como lo demuestra bien a las claras este último, absolutamente decepcionante: «Alors Bouvard et Pécuchet voulurent se signaler par une œuvre qui, forçant les respects, étonnerait, éblouirait leurs concitoyens, et ils ne trouvèrent pas autre chose que des projets d'embellissement pour Chavignolles» (Flaubert, 1966: 324), sin olvidar los fracasos a que sistemáticamente se ven condenados todos los proyectos narrados en la obra.

Así pues, todo consiste en una vasta exposición, muy detallada, de múltiples útiles epistémicos disponibles en la época, sin que de la narración se derive *malgré tout* un avance para el ser humano: no debe olvidarse que ambos protagonistas son copistas, no son científicos, ni siquiera representan a unos seres reflexivos capaces de reproducir las dudas de la época sobre diversas cuestiones. En efecto, el libro recorre transversalmente multitud de técnicas y conocimientos, sin ofrecer una salida lógica, coherente, constructiva, y menos aún científica. De algún modo, entonces, la obra de Flaubert cuenta un relato epistemotextual basado en una desconstrucción del conocimiento, que solo produce al final desconocimiento y desolación en sus apesadumbrados protagonistas, y acaso también en el desconcertado lector.

En realidad, las aventuras de Bouvard y Pécuchet con los saberes y el conocimiento no acaban de encajar en ninguna de las categorías planteadas por Shattuck (1998: 391-402), ya que no se trata de ningún tipo de conocimiento «inaccesible», «prohibido», «peligroso», «frágil», «doblemente prohibido» ni «ambiguo». Eso sí, Bouvard y Pécuchet tienen una relación conflictiva con el saber, pero no llegan ni por asomo a acceder al conocimiento, simplemente se quedan en un estadio previo al saber que solo se puede calificar, simple y llanamente, de «sottise humaine», tal como señala Jacques Suffel: «[Bouvard et Pécuchet] se promènent à travers la connaissance, entassant les erreurs et les découvertes, ne rencontrant partout qu'incertitude, ineptie ou méchanceté» (Flaubert, 1966: 13-14).

De algún modo, tras los sucesivos y tormentosos fracasos, a estos atribulados personajes solo les queda la opción de copiar, es decir volver a su antiguo oficio, pero también realizar una acción que se opone frontalmente al saber, al conocimiento, a la investigación. En principio, copiar es lo contrario de investigar y de saber, la copia anula todo conocimiento, es la destrucción del principio básico del saber. Por eso el proyecto del relato de *Bouvard et Pécuchet* coincide con otro proyecto no menos importante, y disparatado, el *Dictionnaire des idées reçues*, una especie de diccionario de la «sottise».

Respecto a este último, y por extensión también a *Bouvard et Pécuchet*, en una carta a Louise Colet del 16 de diciembre de 1852, las opiniones de Flaubert no dejan lugar a duda:

Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve.
J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les
minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous

les imbéciles [...] Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient. [...] Je crois que l'ensemble serait formidable comme *plomb*. Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru (Flaubert, 1998: 213-214).

Como bien intuye Suffel, de este modo Flaubert se vengaría de sus contemporáneos, sobre todo de los burgueses, cuya incompetencia epistémica en distintas materias (agricultura, literatura, medicina, arqueología, historia, política) le tenía profundamente disgustado. Y de nuevo el absurdo proyecto de construir el conocimiento (científico) viene a fracasar, permitiendo de paso, paradójicamente, la validez del relato (literario), un epistemotexto, como transconocimiento narrativo. De este modo, Flaubert pone en cuestión el régimen de conocimiento y de verdad que ya se está desmoronando en aquellas fechas de finales del siglo XIX con la caída de la cultura enciclopedista, que bien podría definirse así:

Le procès d'une culture qui ne fait qu'accumuler et inventorier. Les tentations de l'encyclopédisme, la multiplication de « connaissances », l'ingurgitation omnivore de « faits » – voilà le syndrome d'une maladie qui mène droit au relativisme paralysant, à la stérilité, au désespoir (Brombert, 1971: 172).

Como bien concluye Victor Brombert, a propósito de *La tentation de saint Antoine*, en un análisis igualmente aplicable a *Bouvard et Pécuchet*, se trata de una «libido sciendi menant au nihilisme» (Brombert, 1971: 120). Y de nuevo, paradójicamente, la literatura, a pesar de narrar una historia del fracaso de multitud de saberes y de la incapacidad para conocerlos, al narrar precisamente eso mismo, se constituye en una especie de meta-saber que se adelanta a los acontecimientos y a la historia real de la humanidad actual.

3. Literatura «como» ciencia

3.1. El epistemotexto ficcional narrativo

Como también ocurre con otros ámbitos de las ciencias humanas en relación con el conocimiento, la literatura es necesaria para entender la realidad, asaz compleja, en la que está inmersa la humanidad en cada momento histórico, y también para saber enfrentar los desafíos del futuro (transconocimiento ficcional). El mismo Jonah Lehrer, cuando describe la influencia ejercida por el pensamiento de Henri Bergson sobre Marcel Proust, señala que «la realidad se comprende mejor subjetivamente: a sus verdades se accede de manera intuitiva» (Lehrer, 2010: 106). Con lo cual viene a demostrar la capacidad de la literatura para interactuar primeramente con la filosofía y luego con la ciencia, pasando mientras tanto por todo el relato que descubre las

verdades del interior humano. Algo parecido es lo que sostiene Tzvetan Todorov (2009: 28) cuando afirma lo siguiente: «El conocimiento de la literatura no es un fin en sí, sino una de las grandes vías que llevan a la realización personal».

En un sentido amplio, la literatura aporta ya de entrada un conocimiento profundo sobre lo humano y lo social, la experiencia particular y al mismo tiempo general sobre el mundo tanto en el nivel sensible como en el experiencial, multitud de datos sobre los comportamientos humanos, y también todo tipo de elucubraciones (hipóstasis) sobre fenómenos conocidos y desconocidos, y hasta cierta pre-visión e hipótesis sobre saberes no conocidos aún. Para Antoine Compagnon, la literatura es un conocimiento específico y totalmente diferenciado de la filosofía y de la ciencia: «Este conocimiento tiene por objeto lo que es general, probable o verosímil, la *doxa*, las sentencias y máximas que permiten comprender y regular el comportamiento humano y la vida social» (Compagnon, 2015: 37-38). Es más, este tipo de conocimiento precede a todos los demás conocimientos, lo cual hace suponer que sería la base de todos ellos, sin olvidar que, consiguientemente, para él la literatura tiene una función de aprendizaje cuyo objeto viene a definir del siguiente modo: «Hay un conocimiento del mundo y del ser humano que nos proporciona la experiencia literaria» (Compagnon, 2015: 38).

Por otra parte, no es menos cierto que la obra literaria –sobre todo la moderna– suele ser muy propensa a poner en evidencia su propio origen y funcionamiento, como si en esas fases autonómicas de la textualidad se encontrara la clave de un posible desarrollo epistémico de la obra. Un ejemplo paradigmático podría encontrarse implícitamente en la definición de «inter-texto» de Roland Barthes: para definir el inter-texto como recuerdo circular, evocación lectural y espontánea dentro de una cultura literaria, provocado por la presencia *in mente* de una obra de referencia perteneciente a la cosmogonía literaria del sujeto lector, Barthes (1973: 59) emplea curiosamente el término *máthesis* (acto de conocimiento), que permite al lector interpretante la asociación de obras diferentes gracias a su competencia lecto-cultural. La *máthesis* sería entonces lo que permite poner en relación los textos del inter-texto, y por el mismo efecto, propio de la literatura y la lectura, también sería lo que pone en relación de interacción la literatura y el conocimiento, los saberes; pero, en este caso, ese acto de conocimiento tendría lugar dentro de la propia literatura, o sea que la literatura sería ya conocimiento en sí misma y por sí misma.

Por lo tanto, no se podría dudar de que la literatura, en su relación multisecular con la filosofía primero, y con todo tipo de ciencias después, se halle en interacción con el conocimiento y esté dotada de una función epistémica: el impulso creativo que conduce a la construcción de los mundos posibles de la ficción en muchos casos se produce paralelamente a la representación de un saber acumulado en una tradición multisecular. La literatura, en su dimensión habitual y mayoritaria, relacionada con los mundos posibles de la ficción, suele implicar una visión del mundo por

la cual se podría producir la transformación de ese mismo mundo. Así que el mundo posible de la ficción propuesto por la literatura va ligado a un aparato epistémico.

En este sentido, la hipótesis aquí presentada va más allá de la noción de «epistemología literaria», según la cual es posible desplegar un «conocimiento científico sobre la creación y crítica metacientífica sobre la ciencia de la literatura» (Bobes, 2008: 16): aunque la autora ciertamente abre la posibilidad de un despliegue epistémico de la obra literaria, se trata de un desarrollo específicamente metaliterario, y por lo tanto implícito, unidimensional. Más cercana resulta sin duda la noción de «escritura sapiencial» de Harold Bloom, según la cual ciertas obras literarias tienen «sus propios criterios implícitos de fuerza estética y *cognitiva*» (Bloom, 2005: 16, el resaltado es mío), o sea que son capaces de construir conocimiento por sí mismas.

La literatura también es capaz de generar la construcción de nuevos mundos por vía ficcional. Pero el mismo discurso que produce narraciones, produce también ideas, conceptos, definiciones, teorías o nociones, incluso dentro del propio discurso narrativo y en perfecta fusión con él. Así pues, la ficción, mediante la construcción u organización de mundos posibles, entrega al lector no solo esos mismos mundos imaginados como un relato, sino también todo el saber que llevan asociados para que, efectivamente, sean posibles. No en vano, entonces, los hermanos Goncourt, en su prefacio a *Germinie Lacerteux* (1864), anunciaban la llegada de una nueva novela con vocación científica:

Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé *les études et les devoirs de la science*, il peut en revendiquer les libertés et les franchises (Goncourt, 1990: 56, el resaltado es mío).

Desde la teoría de la ficcionalidad y, en concreto, desde la teoría de los mundos posibles de la ficción, ya se señala la pertinencia de esta hipótesis y la operatividad de la transferencia epistémica realizada desde la literatura hacia el mundo: «En una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con “materiales” extraídos de la realidad; en dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad» (Dolezel, 1999: 11).

Además, desde la teoría del conocimiento ya se apunta, en primer lugar, una distinción entre los dominios epistémicos de la filosofía y de la literatura, ya que sus métodos son bien diferentes: «El poeta y el artista no están atentos directamente a la totalidad del ser, como el filósofo. Su espíritu se dirige, en primer término, a un ser y un proceso concretos» (Hessen, 1981: 19). Pero es que, en segundo lugar, esos objetos concretos afectados por la operación epistémica pasan por un tratamiento feno-

menológico especial que no coincide con la realidad sino con la irrealidad, o sea lo ficcional: «Y al representar éstos, los elevan a la esfera de la apariencia, de lo irreal» (Hessen, 1981: 19). En tercer lugar, la maravilla de la literatura es que, a pesar de construir sus mundos posibles en el ámbito de lo ficcional (irreal), lo que construye es recepcionado y aceptado como si fuera real, es decir que el conocimiento «ficcional» tiene una incidencia sobre el conocimiento «natural», propio de los saberes humanos: «Lo peculiar de esta representación consiste en que en este proceso irreal se manifiesta el sentido del proceso real; [...] interpretando primordialmente un ser o un proceso particulares, dan indirectamente una interpretación del conjunto del universo y de la vida» (Hessen, 1981: 19).

Llegados a este punto, cabe por tanto afirmar que la literatura puede constituir también, por sí misma y en sí misma, una vía factible de construcción del conocimiento, puede ser un sistema alternativo o diferente de saber, otro saber-saber (un saber que se-sabe). Por cierto que, para algunos críticos, el problema de la representación y/o generación del saber por medio del texto ficcional narrativo podría quedar planteado en la dicotomía ficción/saber, en la que ya de entrada se atiende a la posibilidad de un saber propio de la ficción: «L'objet d'une fiction *stricto sensu* est quelque chose dont l'existence dépend de l'existence de la fiction elle-même. [...] Une fiction produit un objet fictif, devenant en même temps une source de savoir sur cet objet fictif» (Klinkert, 2012: 1).

Esta hipótesis extensiva de la noción básica de la epistemocrítica no es una idea lanzada gratuitamente al espacio de la especulación, sino que ha tenido ya cierto recorrido. Michel Pierssens señala que no hay una respuesta definitiva a la pregunta sobre qué es el saber, y por ello plantea explorar otro tipo de preguntas, como por ejemplo: «Est-il d'autres manières de forger un savoir sur le savoir?» (Pierssens, 2009: 1). En el contexto del argumento desarrollado por Pierssens, su respuesta implicaría que la literatura puede constituir efectivamente «esa otra manera» de acceder al saber, dando pie así a la fundación de la epistemocrítica como una vía de interpretación sobre el lugar que la obra literaria reserva al saber, en qué consiste exactamente esa producción «literaria», cómo logra enriquecerse con su paso por la ficción y si puede aprender algo sobre sí misma.

La hipótesis de Thomas Klinkert antes citada se sustenta en la teoría de la doble función –estética y epistémica– del texto literario (epistemocrítico), según la cual «la fiction littéraire peut donc s'approprier un savoir qui existe en dehors d'elle-même, en employant une forme spécifique de codage» (Klinkert, 2012: 2). Para ello se basa en el principio de la «diferencia directriz» (*Leitdifferenz*) de Niklas Luhmann, aunque este punto de partida es modificado por una función de re-codificación que permite efectivamente trans-ducir los elementos epistémicos, tras lo cual el texto literario podría representar y/o generar el saber. Todo ello guarda la debida coherencia con la literariedad, ya que en la ficción literaria «les lois de la communication sont

partiellement suspendues» (Klinkert, 2012: 2), de modo que la ficción sería capaz entonces «d'imiter et de simuler tous les discours possibles qu'elle transforme en éléments formels» (Klinkert, 2012: 2). Y como el proceso que aquí tiene lugar resulta ser de «segundo grado» (es un saber sobre el saber), entonces el saber producido por medio de estas operaciones epistemo-estéticas es un meta-saber: el trans-conocimiento narrativo (reflexivo, estético, ficcional) se hace así meta-conocimiento.

En una valoración de conjunto de las novelas de Michel Butor, Françoise Van Rossum-Guyon avanza unos elementos de epistemocrítica que, no por adelantados, dejan de tener su sentido preciso para el argumento que aquí pretendo desarrollar. Ciertamente la novela butoriana mantiene, en el nivel del contenido y las estructuras narrativas, ciertas relaciones con las matemáticas, el urbanismo, la arquitectura, el sistema educativo, la historia, el transporte ferroviario, etc., ya que ello era necesario para impulsar el nivel de formalización que Butor imprime a su escritura y constituye una de sus características más destacadas. Como bien se sabe, este intenso trabajo sobre la forma novelesca es un leitmotiv del autor y tiene su fundamento en una cuestión fenomenológica según la cual básicamente el escritor interactúa con el mundo a través de su obra: «L'importance du travail sur la forme dans le roman se fondait sur la constatation d'un décalage entre les formes de récit existantes et une réalité en perpétuelle transformation» (Rossum-Guyon, 1971: 163). Pero, dicho esto, todo ese trabajo de formalización que afecta a las estructuras narrativas de la novela butoriana, afecta también a la visión del mundo, porque «le roman [...] a pour effet de transformer la représentation que nous nous faisons du réel» (Rossum-Guyon, 1971: 170): por un lado la realidad provoca o impulsa la representación de la ficción, y por otro la novela reenvía de nuevo su mundo construido a la realidad en que el lector se sitúa mientras se representa todo lo narrado.

Si la realidad constituye el punto de partida del saber relatado por la literatura en sus epistemotextos al uso, inversamente, tal como señalaba Dolezel (1999: 11), se podría hablar de un saber narrativo o una estructura narrativa del saber surgida de un doble impulso fenomenológico y epistemológico a partir del cual el mundo posible de la ficción incide sobre el mundo real. Curiosamente, en relación con esta misma idea, desde el punto de vista de una teoría de la irrealidad literaria se puede argumentar lo siguiente:

La única razón de ser de la literatura consiste en decir aquello que tan sólo la literatura puede decir. Se trata de esclarecer narrativamente el mundo de la vida aventurándose en el reino de las posibilidades humanas. El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad (Innerarity, 1995: 165).

De este modo, las estructuras mismas de la novela no son solamente una representación ficcional de lo real o un proyecto de re-construcción de la realidad en el

nivel de la ficción, sino que se convierten, por arte de los mundos posibles de la ficción, en un modelo que revierte sus estructuras sobre lo real para de algún modo intervenir en el proceso de transformación de la realidad que el ser humano lleva a cabo sin cesar. Por tanto, aquí, la literatura no solo asimila interactivamente otros saberes, sino que en su laboratorio de escritura y relatos construye un saber propio (en el caso concreto de la novelística de Butor: estructural, organizativo, humano, social, ideológico, político) que trata de reenviar a la realidad para su propio beneficio y natural transformación.

Vistas las características del funcionamiento del transconocimiento en el epistemotexto literario, y tal como se ha demostrado a lo largo de este estudio, se podría abrir la posibilidad de adscribir la epistemocrítica a una «teoría del conocimiento especial» (según la clasificación de Hessen) ya que, desde una perspectiva general y traduciendo la definición en clave literaria, la epistemotextualidad «hace tema de investigaciones críticas los principios y conceptos fundamentales en que se expresa la referencia de nuestro pensamiento a los objetos» (Hessen, 1981: 21). De acuerdo con esta definición, la epistemocrítica pondría de relieve el hecho de que la literatura y la ciencia comparten al menos el objetivo de una «teoría de los principios materiales del conocimiento humano» (Hessen, 1981: 20). Desde un enfoque fenomenológico estricto, Hessen analiza el funcionamiento que hace posible la aprehensión del objeto por el sujeto que, aplicada a la referenciación o generación de un conocimiento por medio de la escritura-lectura, permite llegar a una conclusión de alto interés en relación con el epistemotexto literario. Dice Hessen que, al igual que los objetos reales o experienciales, «también estos objetos *ideales* poseen *un ser en sí o trascendencia*, en sentido epistemológico» (Hessen, 1981: 27, el resaltado es mío). O sea que los objetos imaginados por la literatura («ideales») también poseen una dimensión existencial e incluso pueden llegar a funcionar como los demás objetos del mundo: el epistemotexto literario constituye entonces un objeto (ficcional) que puede ser aprehendido igualmente por el sujeto cognoscente debido a que se comporta fenomenológica y epistémicamente igual que los demás objetos, dispone de una capacidad de existir equiparable –ontológicamente– a todos los objetos existentes, y por ello, a pesar de ser una construcción imaginaria, tiene una virtualidad existencial parecida a la de cualquier otra entidad.

Además, desde un punto de vista más amplio si cabe, subyace en esta problemática la noción de verdad, que es un concepto muy importante cuando se habla de conocimiento: no se olvide que, tras haber relacionado, más arriba, literatura y ciencia en cuanto al proceso del conocimiento, Hessen se refiere a esa teoría como una «teoría del pensamiento verdadero» (Hessen, 1981: 21). Y ciertamente, más allá o más acá de las realidades exploradas y definidas por la ciencia, como si fuera una especie de metaciencia paralela o alternativa de la filosofía, la literatura explora y relata toda una serie de realidades como si fueran «verdades». Como bien señala Aldous Huxley: «El

poeta puede expresar, puede evocar, puede incluso crear posibilidades de experiencia hasta entonces desconocidas o tal vez inexistentes» (Huxley, 2017: 51). La verdad, en tanto que conocimiento último, es perseguida sistemáticamente en toda obra literaria, es la verdad intrínseca de esa obra. Poco importa si es objetiva o subjetiva, según el caso, porque lo que importa es acceder a ese territorio todavía desconocido al que el ser humano no había podido llegar. Conviene recordar que el ser humano jamás agota su ansia de saber y descubrir nuevas realidades, y que el lenguaje, medio específico de la literatura, es un método explorador de infinitas posibilidades.

En relación con este problema, no se puede pasar por alto la referencia a la interdisciplinariedad como la dimensión apropiada para la adecuada interrelación o interacción de los distintos saberes:

La capacidad de actuar sobre el mundo es hoy una necesidad: todos somos testigos –y la mayoría víctimas– de que el mundo, la realidad social, la política y, sobre todo, la económica y la medioambiental, se nos escapan de las manos [...] la interdisciplinariedad no es un ejercicio académico, es un deber moral (Sánchez, 2011: 20-21).

Y el transconocimiento literario, tal como ha sido definido aquí, el objeto propio de la epistemocrítica, es el modo de realizar la adecuada transferencia –interdisciplinar, «literatura “y” ciencia»– de un saber a otro en el texto literario. Si además tenemos en cuenta la dimensión de la «literatura “como” ciencia», resulta que se abre un nuevo paradigma del conocimiento con la posibilidad de explorar todos los saberes que a la literatura se le antojen: «Si ciencia y literatura, si ciencia y lenguaje se hermanan, la causa de la interdisciplinariedad se verá favorecida» (Sánchez, 2011: 296), ampliando así o potenciando de paso esa misma interdisciplinariedad con nuevas opciones de transferencia sapiencial.

3.2. Los relatos del conocimiento: la epistemoficción

Desde el punto de vista de la epistemoficción, las estructuras epistemotextuales del transconocimiento autónomo de la obra literaria (generadas en su interior) son puestas a disposición del lector para que las transfiera al conocimiento general y puedan ser aplicadas al mundo real. A este respecto, como bien señala Yuri M. Lotman (1982: 270-271) desde la perspectiva más amplia de una semiótica de la cultura, pero perfectamente aplicable en este caso, «la estructura del espacio del texto se convierte en el modelo de la estructura del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto en el lenguaje de modelización espacial». Así que, mediante la transferencia del saber propio de la obra a la realidad mundana del lector, se opera un proceso en el que las maniobras de la *semiosis* en el interior del texto (semiótica) se transfieren a la *mimesis* o re-construcción de la realidad (semántica ficcional). En este mismo sentido, Georges Gusdorf (1993: 356) viene a aportar una interpretación similar por vía de la hermenéutica filosófica: «Depuis l'avènement de la conscience

moderne avec Francis Bacon, la science consiste, pour un sujet doué de raison, à décrire la configuration de l'ordre des objets qu'il a sous les yeux».

En *La vie mode d'emploi* de Georges Perec el sistema referencialista vinculado al complejo de constricciones lógico-matemáticas, de inspiración oulipiana, aporta un bagaje de referencias epistémicas deslumbrante, abrumador. Así que, en consonancia, el narrador resulta ser un tanto objetivo, incluso distante, neutro, y muy detallista: relata pequeñas historias y no hay apenas movimiento, debido sobre todo a las abundantes y amplias descripciones y enumeraciones. Este narrador descriptivista se limita a representar escenas en las que los personajes permanecen quietos casi siempre (instantaneidad), como si la acción narrativa se hubiera reducido a una secuencia de fotografías. Y su tarea consiste sobre todo en describir el ambiente, la situación y todo el decorado donde se acumulan cientos y cientos de objetos. No hay un argumento de principio a fin, ni trama por tanto, solo breves historias a veces asociadas a objetos o a ciertos personajes; salvo la historia del proyecto de Bartlebooth, que se encuentra diseminada por todo el libro y es una metáfora, un tanto controvertida, del mismo libro. No hay un protagonista y mucho menos algo que se aproxime a un héroe, aunque llama la atención la nómina extensísima de personajes, la mayoría de ellos varios pintos.

El narrador descriptivista aporta entonces una enorme cantidad de datos y detalles de multitud de objetos, fenómenos, experiencias e historias, en una gigantesca lista cuyos límites sería muy difícil fijar, y toca todos los temas posibles, dando lugar a una exposición realista (museo, catálogo) de todo lo que se acumula en el universo cotidiano de la humanidad en París en los años 1970. El afán taxonomista recuerda a *Bouvard et Pécuchet*, y continúa en cierto modo el esquema narrativo de la primera novela de Perec, *Les Choses* (1965). Y, sin que sea un juicio de valor *a priori*, todavía en 1978 el libro no puede evitar denotar en cierto modo la influencia del *Nouveau Roman* en cuanto a la estrategia objetal y sociológica que constituye su composición y se desprende en el acto de su recepción. En efecto, la taxonomía inunda decenas de páginas con listas casi interminables de productos de consumo. Así que el lector se enfrenta a una jungla inmensa de objetos de decoración que invaden los distintos espacios del edificio parisiense, convertido a la sazón en un auténtico museo de referencia de todo aquello que en los años 1970 pudiera constituir el hábitat íntimo más apropiado para la vida en París.

Sin duda hay en *La vie mode d'emploi* una idea metódica para describir con exactitud el hábitat parisiense de la época, de modo que así se responde a la pregunta: «¿cuáles son las instrucciones de uso para la vida?» Incluso se podría añadir que la práctica de la intertextualidad, en este caso proliferante, participa de este sistema narrativo descriptivista: las citas, referencias y alusiones reproducen textos como si fueran efectivamente otros tantos objetos que satisfacen el afán taxonómico del narrador

descriptivista. No se olvide que la escritura es el crisol de donde surge algo nuevo que la trasciende, y este movimiento puede llevar implícito un impulso epistémico:

La démarche épistémocritique, ne se ramène donc pas à simplement repérer l’empreinte univoque et exclusive de telle ou telle “science” ou doctrine identifiable [...]. L’écriture est au contraire perçue ici à son tour comme le ferment d’une “crise” permanente *des savoirs qu’elle mobilise –souvent à son insu* (Pierssens, 1990: 13, el resaltado es mío).

Así pues, desde la perspectiva epistemocrítica, *La vie mode d’emploi* puede ser considerada, en sí misma, una obra basada en el proyecto epistemoficcional de conocer/descubrir el «modo de empleo» de la vida humana en París en el siglo XX. Dicho proyecto se lleva a cabo desde múltiples puntos de vista, proporcionados por la variedad inmensa de historias narradas y los saberes aportados en esas narraciones-descripciones (epistemoficción).

Desde un punto de vista más general, para Jean Starobinski se trataría una vez más de la «relación» por medio del lenguaje entre una conciencia singular y el mundo, por la cual la obra exporta su construcción ficcional al exterior de la literatura, al mundo en general, donde su aportación epistémica podrá ser recibida, acogida, rentabilizada. Este proceso en mi opinión se llevaría a cabo en tres fases. En primer lugar, aparece la posibilidad de una inferencia o hipóstasis creativa (*heuresis*, función epistémica) que permitiría la construcción de algo: «Es posible que la obra, mundo dentro de un mundo, se me presente como la expresión microcósmica del universo en que su nacimiento se produjo» (Starobinski, 1974: 16). En segundo lugar, se produce una asimilación o paralelismo constructor de la obra literaria en relación con el mundo, pues la obra construye un mundo a su modo, que es exportado fuera de la obra (transducción semiótica inversa del saber), se asimila al mundo exterior, donde se produce el encuentro del mundo de la obra (ficcional) y el mundo de lo que se llama en general mundo (real): «De forma que las relaciones diferenciadas en el interior de la obra se repiten fielmente fuera de la misma, en un mundo expandido del que ella es ya sólo un elemento» (Starobinski, 1974: 16). Y en tercer lugar, la obra adquiere una dimensión ontológica y fenomenológica, por la cual se configura como un mundo virtual y ficcional, pero existente y funcional, culminación de la epistemoficción en una semántica ficcional: «Cabría entonces la convicción de que la ley interior de la obra me ha proporcionado una síntesis simbólica de la ley colectiva del momento y del medio cultural en cuyo seno se produjo» (Starobinski, 1974: 16).

Así pues, en el contexto de esta narración descriptivista de *La vie mode d’emploi*, se introducen en el texto innumerables referencias epistémicas de un transconocimiento singular que surge directamente de esas «instrucciones de uso para la vida». Lugar destacado ocupa sin duda el mundo del arte, sobre todo la pintura, la gran pasión de Perec, a la que rendirá un emotivo homenaje, por ejemplo, justo al

final del epílogo que cierra totalmente la novela de novelas que es *La vie mode d'emploi*, con la representación de la muerte del maestro-pintor de acuarelas que fue Valène, incluida la metáfora que encierra el sentido global de la novela y, para Perec, de toda obra de arte:

Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter (Perec, 1982: 602).

Aunque, sin perjuicio de lo anterior y siguiendo una tradición secular en literatura, no ocupa un lugar menos importante la referencia a la medicina (endocrinología, toxicología, anatomía, traumatología, farmacología, oftalmología). Por su parte, la arquitectura y el urbanismo se hallan también referenciados, ya que *La vie mode d'emploi* se inscribe en una travesía temática literaria de cierta importancia –los edificios-novelas– junto a *Le père Goriot* de Honoré de Balzac, *Pot-bouille* de Émile Zola o *Passage de Milan* de Michel Butor por ejemplo. El sistema de referenciación epistémica se extiende tanto como la amplitud de la descripción y alcanza a la ingeniería, las matemáticas, la arqueología, la religión, la gastronomía, la zoología, la bibliografía, la etnografía, la historia, el marketing, la lingüística o la economía.

Ahora bien, no se puede pasar por alto, en fin, la referencia a otra dimensión de la epistemoficción como es el transconocimiento «metatextual» conformado por la presencia en el libro de alusiones al juego del Go, el puzzle o la *Gestalttheorie*. Esta aportación no solo constituye un conjunto de referentes epistémicos del transconocimiento junto a los ya citados más arriba, sino un dispositivo metacientífico por el cual la obra misma se convierte en generadora de un saber sobre sí misma, su génesis y proceso de construcción, y en relación también con un nuevo mundo posible de la ficción que habrá de incidir, luego, en el mundo real. Por lo tanto, junto al aparato epistémico del transconocimiento epistemotextual constituido por toda la red de referencias del sistema descriptivista impuesto a machamartillo por el peculiar narrador de *La vie mode d'emploi*, la parte epistemotextual de esos referentes metatextuales de la obra también se incorporan al epistemotexto total, aunque modificando su extensión y alcance, pues a través de ellos se accede a un cierto nivel de autonomía del conocimiento generado por la misma obra desde su propia *autognosis* (epistemoficción).

Como bien señala Pierssens, «la littérature pense et agit» (Pierssens, 1990: 14), la obra literaria es al mismo tiempo un lugar reflexivo, imaginativo, y un lugar heurístico, creativo, constructor. Por su parte, en su ensayo ya citado, Jean Starobinski no puede dejar de subrayar que la propia obra literaria tiene una dimensión epistemológica, pues así lo demuestra el hecho de que el primer acto de conocimiento

realizado en la obra concierne a la obra misma (metatextualidad). Este acto reflejo de la obra literaria –y en esto *La vie mode d'emploi* resulta ser paradigmática– constituye su especificidad metaliteraria (la obra dentro de la obra, el saber sobre sí misma), pero sobre todo pone en evidencia el acto de conocer que supone toda escritura y toda lectura, y el mecanismo por el cual el texto es ciertamente un crisol de conocimiento: «No existe ninguna obra moderna que no lleve en sí el índice o la justificación de su propia venida al mundo [...]. Es preciso descifrar en la obra la naturaleza específica de un deseo, de un poder (de un genio), que ha tratado de alcanzarse a sí mismo y testimoniarse dando vida a la obra» (Starobinski, 1974: 20).

De hecho, como ya he avanzado más arriba, el sistema conjuntado de las constricciones oulipianas que sostiene la estructura narrativa de *La vie mode d'emploi* también se constituye, de entrada, en un meta-conocimiento a partir del cual se transfiere un saber de origen y adscripción «literaria» al conjunto del saber operativo en la realidad, con el ánimo de transformarla epistemoficcionalmente. Así pues, este transconocimiento de origen metatextual está basado en una serie de dispositivos metatextuales lógico-matemáticos, que a continuación paso a describir someramente:

a) El juego del puzzle, metáfora de las 99 piezas o capítulos del libro: una pieza es un capítulo, y cada capítulo tiene una «forma» (función, composición) que encaja con los demás para formar un todo –*Gestalttheorie*– que es la obra en su conjunto.

b) Un referente arquitectónico y urbanístico concretado en un edificio (ficcional) situado en la calle Simon Crubellier nº 11, una metáfora arquitectónica que se superpone con la novela misma, ya que los espacios arquitectónicos coinciden con los capítulos de la novela.

c) La fórmula matemática (combinatoria) del bicuadrado latino ortogonal de orden 10, basado en 10x10 cifras que no se repiten y van ordenadas en secuencias completas, es una ecuación cuya factibilidad había sido refutada por Leonard Euler, y que los matemáticos R.C. Bose, E.T. Parker y S.S. Shrikhande descubrieron en 1960; en la novela de Perec, este bicuadrado regula la combinación de cifras correspondientes a las listas de objetos, con la cual el autor elaboró el guión de cada capítulo dentro de la estructura narrativa.

d) Otra fórmula matemática, adaptada de la permutación, es la pseudoqueni-na de orden 10: un procedimiento combinatorio, por permutación secuencial, que permite corregir las repeticiones provocadas por el bicuadrado y, de este modo, la cantidad enorme de objetos que se incorpora a la narración sin repetirse.

e) La poligrafía del caballo: movimiento en forma de L de la pieza del caballo en el juego del ajedrez, regula el itinerario narrativo del edificio-novela (estructura narrativa), ordenando la equivalencia superpuesta del relato y del edificio-puzzle, como así lo demuestra el final de la propia novela:

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth

vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W (Perec, 1982: 600).

Ciertamente se podría definir *La vie mode d'emploi* como una obra en proceso de composición, una estructura narrativa compleja fundada en un mecanismo cuya operatividad se extiende desde su escritura hasta su lectura, en la que el receptor se verá invitado a operar por medio de los mecanismos disponibles en la propia ficción. Se abre así la vía de una «epistemosemiótica» dentro de la epistemocrítica, y en ella se trataría de analizar los signos del conocimiento en la obra de arte (epistemosemiosis). *La vie mode d'emploi* es, entonces, una epistemoficción construida sobre la base –abierta, desplegable– de una obra en movimiento capaz de poner en juego de permutación y combinatoria de una ingente cantidad de componentes. Hablamos entonces de un principio de construcción que no es estático, sino dinámico, tal como Yuri Tynianov anunciaba en su ensayo seminal: «L'unité de l'œuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration» (Tynianov, 1965: 117).

En su célebre ensayo *Opera aperta*, Umberto Eco habla de «obras abiertas» en el sentido de obras «no acabadas» que el autor entrega al intérprete lector al modo de un programa productivo. No se trata simplemente de la posibilidad de interpretar libremente una obra, algo que ocurre efectivamente en cualquier caso, sino que se ha dejado la obra en una cierta indefinición o ambigüedad para que el intérprete termine la tarea de una construcción siempre en marcha, que afecta incluso a su organización y estructura, a la manera de una colaboración: «Las actuales obras en movimiento tratan, en cambio, de instaurar armónicas y concretas relaciones de convivencia y entrenamientos de la sensibilidad y la imaginación, sin pretender constituir sustitutos órficos del conocimiento» (Eco, 1985: 78). Efectivamente, Eco descubre en las obras abiertas una posibilidad de conocimiento, pero en una primera fase lo relativiza frente al saber científico: «Es siempre arriesgado sostener que la metáfora o el símbolo poético, la realidad sonora o la forma plástica, constituyen instrumentos de conocimiento de lo real más profundos que los recursos prestados por la lógica. El conocimiento del mundo tiene en la ciencia su canal autorizado» (Eco, 1985: 78). Esta relativización del saber artístico surgido de la apertura de la obra le lleva por consiguiente a una conclusión como esta: «El arte, más que “conocer” el mundo, “produce” complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal» (Eco, 1985: 78). Pero a renglón seguido apunta a algo más importante que el simple sustituto del conocimiento científico de la obra, al referirse

a la «metáfora epistemológica», es decir que «en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad» (Eco, 1985: 79). Es más, Eco, siguiendo el sendero abierto por medio del concepto de metáfora epistemológica, llegará a plantear una hipótesis avanzada del conocimiento de las obras artísticas, según la cual en esas obras abiertas o en movimiento, en cuyo goce o interpretación nunca se repite la misma producción o resultado, se encontrarán «las resonancias vagas o precisas de algunas tendencias de la ciencia contemporánea» (Eco, 1985: 80). De hecho, no vacilará en aludir a algunas características compartidas del conocimiento en esas obras y en la ciencia contemporánea: la indeterminación, la discontinuidad, la complementariedad, la modelización, la incompletud, la ambigüedad, la simultaneidad, la potencialidad, la posibilidad, la movilidad, la informatividad, la permutabilidad o la informalidad.

En esta consideración de la obra como metáfora epistemológica, Eco apela entonces a «resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica» (Eco, 1985: 176), pero que no suponen una apuesta menor por el conocimiento, ya que «representan la repercusión, en la actividad formativa, de determinadas adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas, la confirmación, en el arte, de las categorías de indeterminación, de distribución estadística, que regulan la interpretación de los hechos naturales» (Eco, 1985: 176). De este modo, Eco admite la validez de las obras abiertas para impulsar un cierto nivel de conocimiento que, en el caso de *La vida instrucciones de uso*, bien se podría definir como «la metaforización estructural de cierta visión de las cosas» (Eco, 1985: 177).

Además, el conjunto de relatos de *La vie mode d'emploi* remite al hecho de que la ficción se autoexamina en su propio funcionamiento (metaficción), pero enseguida se descubre que este conocimiento surgido del interior de la misma narratividad remite a un conocimiento que tiene que ver con la construcción de un mundo posible (ficcionalidad), en este caso relacionado con el saber de la vida humana (antropología literaria), un principio fundamental del humanismo. En efecto, este conocimiento en principio no proviene de otro ámbito o campo epistémico ajeno a la literatura para ser referenciado en el texto, sino que constituye en sí mismo un conocimiento propio enraizado en dos operaciones constructoras típicas de la literatura y base de la epistemoficción en este caso: la textualidad y la narratividad de *La vie mode d'emploi*. Si la literatura construye efectivamente un mundo posible es porque ahí reside un conocimiento que ha hecho posible precisamente esa creación: «La littérature [est] l'un des instruments essentiels qui permettent de penser ce monde: si elle ne le reflète pas, elle le "réfléchit". En ce sens, la littérature ne devrait pouvoir se comparer qu'à la science ou à la philosophie» (Pierssens, 1990: 165, el resaltado es mío).

En síntesis, la ficcionalidad se constituye así en un campo epistémico propio (epistemoficción) que no se limita a instrumentalizar otros saberes (*tékne*) para avan-

zar en su conocimiento, sino que construye o genera su propio ámbito epistemoficcional para hacer posible su propio conocimiento (*episteme*). Este nuevo campo epistémico propio de lo literario encuentra sus raíces en la capacidad de *autognosis* de toda obra artística, en la que el autor emprende el descubrimiento de sí mismo y de su relación con el mundo, pero también supone un proceso de construcción de experiencias y saberes que se asimilan a su vez a los mundos posibles de la ficción. Así se instituye un nuevo régimen de lo real que proviene de lo ficcional, antes considerado irreal paradójicamente.

Y es que la clave de este proceso «reflexivo» y no tan solo «reflejo», la *autognosis*, entendida como motor de la construcción de conocimiento, tiene relación con la *autopoiesis*, un concepto procedente de la biología, pero que explica meridianamente cómo se producen los procesos constructores de los seres humanos en el caso que nos ocupa: «Todo lo que ocurre en los seres humanos, cuando se comportan como unidades discretas que generan operaciones [...] sólo hace referencia a ellos mismos [...] como si fueran entidades auto-referidas» (Maturana y Varela, 2004: 12). Entonces, más allá o más acá –según se mire– de todo el entramado de saberes que rodea y hace posible el conocimiento en el proceso de construcción de una obra literaria (enfoque epistemocrítico), se encuentra el núcleo generador de un conocimiento propio de esa obra, sea en relación con su mecanismo de construcción y su funcionamiento interno (metaficción), sea en relación con un saber innovado que es aportado en ese proceso como consecuencia de un impulso heurístico. Este saber, nacido en el seno mismo de la obra y no tan solo o no ya de una influencia externa, define pues un campo epistémico autónomo (epistemoficción), diferenciado respecto de los mecanismos epistemotextuales habituales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. París, Seuil.
- BOBES, M^a Carmen (2008): *Crítica del conocimiento literario*. Madrid, Arco.
- BLOOM, Harold (2005 [2004]): *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* Traducción de Damián Alou. Madrid, Taurus.
- BROMBERT, Victor (1971): *Flaubert par lui-même*. París, Seuil.
- CAMARERO, Jesús (2015): *Epistemocrítica*. Sarrebruck, EAE-OmniScriptum GmbH & Co. KG.
- COMPAGNON, Antoine (2015 [1998]): *El demonio de la teoría*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona, Acontilado.
- CURTIUS, Ernst R. (1981 [1948]): *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk & Antonio Alatorre. Madrid, FCE.

- DOLEZEL, Lubomir (1999 [1998]): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid, Arco.
- ECO, Umberto (1985 [1962]): *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona, RBA.
- FLAUBERT, Gustave (1966 [1881]): *Bouvard et Pécuchet*. París, Garnier-Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave (1998): *Correspondance*. París, Gallimard.
- GONCOURT, Edmond & Jules de (1990 [1864]): *Germinie Lacerteux*. París, Flammarion.
- GUSDORF, Georges (1993 [1982]): *Le Romantisme I*. París, Payot.
- HESSEN, Johannes (1981 [1925]): *Teoría del conocimiento*. Traducción de José Gaos. Madrid, Espasa-Calpe.
- HUXLEY, Aldous (2017 [1963]): *Literatura y ciencia*. Traducción de Roberto Ramos. Barcelona, Página indómita.
- INNERARITY, Daniel (1995): *La irrealidad literaria*. Pamplona, Eunsa.
- KLINKERT, Thomas (2012): «Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XX^e siècle: Marcel Proust». *Épistémocritique*, 10. URL: <http://epistemo-critique.org/fiction-et-savoir>.
- KOYRÉ, Alexandre (1962 [1957]): *Du monde clos à l'univers infini*. París, Gallimard.
- KUHN, Thomas S. (1995 [1962]): *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Carlos Solís. Madrid, FCE.
- LEHRER, Jonah (2010 [2007]): *Proust y la neurociencia*. Traducción de Bernardo Moreno. Madrid, Paidós.
- LOTMAN, Yuri M. (1982 [1970]): *La estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid, Itsmo.
- LYOTARD, Jean-François (1984 [1979]): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín. Madrid, Cátedra.
- MATURANA, Humberto & Francisco VARELA (2004): *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Lumen.
- PEREC, Georges (1982 [1978]): *La vie mode d'emploi*. París, Poche.
- PIERSENS, Michel (1990): *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*. Lille, PU.
- PIERSENS, Michel (2009): «Proust au laboratoire». *Épistémocritique*, 4. URL: <http://epistemo-critique.org/proust-au-laboratoire>.
- PLATÓN (2000 [386 ane]): *Menón*. Traducción de F. J. Oliveri. Madrid, Gredos.
- REMAK, Henry H.H. (1998 [1961]): «La literatura comparada: definición y función», in M^a José Vega, Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*. Traducción de M^a José Vega. Madrid, Gredos, 89-99.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van (1971): «Michel Butor. Le roman comme instrument de connaissance», in Michel Mansuy (prés.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. París, Klincksieck, 163-180.

- SÁNCHEZ, José M. (2011): *La nueva Ilustración: ciencia, tecnología y humanidades en un mundo interdisciplinar*. Oviedo, Nóbél.
- SHATTUCK, Roger (1998): *Conocimiento prohibido*. Traducción de Eva Rodríguez. Madrid, Taurus.
- STAROBINSKI, Jean (1974 [1970]): *La relación crítica*. Traducción de Carlos Rodríguez. Madrid, Taurus.
- TODOROV, Tzvetan (2009 [2007]): *La literatura en peligro*. Traducción de Noemí Sobregués. Barcelona, Círculo de lectores.
- TYNIANOV, Yuri (1965 [1923]): «La notion de construction», in Tzvetan Todorov (comp.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 114-119.
- VERNE, Jules (2002 [1879]): *Les cinq cents millions de la Bégum*. París, Poche.

Pour une archéologie des usages savants du littéraire : remarques sur les présupposés d'un *literary turn*

Anne-Gaëlle WEBER

Université d'Artois

agaelle.weber@univ-artois.fr

ORCID: 0000-0002-0424-0904

Resumen

Para exponer sus trabajos, numerosos especialistas en humanidades, artes y letras se sirven ahora de formas literarias, desde el ensayo a la novela. La historia de los usos que los estudiosos han hecho de lo «literario», a medida que las disciplinas se han desarrollado en los siglos XVIII y XIX, puede permitir calibrar las consecuencias que tienen hoy en día en las diferentes formas de ciencia y literatura.

Palabras clave : Literatura, Disciplina, Usos, Adorno, Documento, Heurística.

Résumé

De nombreux spécialistes de sciences humaines, d'arts et de lettres usent désormais pour exposer leurs travaux de formes littéraires, allant de l'essai au roman. L'histoire des usages qu'ont pu faire les savants du « littéraire », au fur et à mesure de la constitution des disciplines aux XVIII^e et XIX^e siècles, peut permettre de mesurer les conséquences qu'ils ont de nos jours sur différentes formes de sciences et de littérature.

Mots clés : Littérature, Discipline, Usages, Ornement, Document, Heuristique.

Abstract

Many scholars in the social sciences, arts and humanities now exhibit their works by using literary forms, ranging from essays to novels. The history of the uses that scholars have given to literature, as disciplines have developed in the 18th and 19th centuries, allows us to assess the consequences that nowadays they have on different forms of sciences and literature.

Keywords : Literature, Discipline, Uses, Adornment, Document, Heuristics.

1. Introduction

L'usage de formes littéraires et artistiques pour exposer et diffuser des travaux savants s'est considérablement répandu ces derniers temps dans le domaine des recherches en arts, lettres et sciences humaines et sociales, au point que l'on pourrait parler d'un *literary turn*¹. Sans doute est-ce là la conséquence de la double injonction politique qui pèse sur les chercheurs en sciences : celle d'abolir plus ou moins les frontières disciplinaires et celle de démontrer le « rayonnement » de leurs travaux lorsqu'ils ne peuvent se targuer d'applications techniques, sociales ou économiques immédiates.

L'essai et le roman de l'historien Ivan Jablonka – *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* (2014) et *Laëtitia ou la fin des hommes* (2016) – ont récemment constitué le symptôme le plus visible et le plus fameux de cet hypothétique « tournant »². L'usage par l'historien de la forme ou de l'écriture littéraire est doublement réflexif ; non seulement il entraîne une critique des présupposés de sa propre discipline et l'invention en acte de nouveaux critères de scientificité mais il engage une représentation de la littérature ou du littéraire qui n'est pas sans conséquence sur la manière dont on entend les définir, que l'on soit d'ailleurs chercheur en Histoire ou en littérature. Ajoutons qu'il est fort probable que ce que l'historien nomme « littérature » réponde aux critères qui conviennent le mieux aux présupposés de sa propre discipline.

Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau (1980) montre qu'envisager le « quotidien » du point de vue de l'usage de ses objets revient à analyser les pratiques des usagers et la tournure de ce qui se prête à l'usage. Et si le mot d'usage semble généralement réservé aux objets techniques, Thomas Benatouïl rappelle qu'étendre l'application du terme d'« usage » à des textes ou des discours revient à admettre « la possibilité d'un rapport pragmatique et technique à des textes et des concepts » (Benatouïl, 2014 :31). Évoquer l'usage du « littéraire » supposerait donc, en première approche, de considérer que le « littéraire » soit un répertoire de techniques. Cela n'est pas inconcevable si l'on se souvient des liens essentiels qui ont existé entre la rhétorique, la poétique et la littérature et qui ont en partie subsisté par delà l'émergence de la littérature comme science. Mais en choisissant volontairement de ne pas définir *a priori* la littérature et de nous en tenir à l'observation de qualités prêtées à ce qui semble en relever, nous postulerons que les « usages » du littéraire dans le

¹ Sur le modèle du *linguistic turn* des années 1970 où des historiens, des sociologues et des ethnologues promurent le rôle décisif du langage dans la construction de réalités sociales.

² Mais on pourrait également citer les travaux des géographes et, notamment, de Marc Brousseau (*cf.* à ce sujet Marc Brousseau et Micheline Cambron, 2003 : 525-547), ceux des sociologues et notamment l'ouvrage d'Anne Barrère et Danilo Martucelli (2009), ceux de l'anthropologue Albert Piette (2017) et de ses expériences autour d'une « phénoménographie existentielle » et, plus généralement, nous soulignerons le développement sans précédent des formes essayistiques, voire du recours à la bande dessinée.

domaine des sciences, à partir du moment où ils contribuaient à définir ces « sciences », ont invariablement entraîné des réflexions sur la définition des outils usités et, particulièrement, des considérations sur la possibilité que les formes littéraires empruntées puissent non seulement influencer le fond savant mais participer même à son élaboration. En d'autres termes, il s'agira moins pour nous d'observer les transpositions de techniques, de textes ou de formes littéraires dans le domaine établi des disciplines scientifiques que de nous situer du point de vue de l'usage pour guetter l'émergence conjointe de critères de scientificité et de littéarité³.

Or, si l'élaboration contemporaine de nouveaux critères de scientificité et la nécessité apparente d'abolir les frontières disciplinaires passent par des usages de formes et d'écritures artistiques, l'émergence de disciplines savantes et la spécialisation des sciences, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ont précisément entraîné, de la part des tenants de ces nouvelles « sciences » des usages parfois polémiques de ce qui se constituait alors en « littérature ». Tout se passe comme si la « littérature » ou, du moins, comme si une certaine conception de la « littérature » en tant que méthode et *corpus* devait constituer systématiquement la pierre de touche de la naissance de nouvelles « sciences » et de l'organisation, entre elles, de ces savoirs. Ce parallèle, aussi paradoxal semble-t-il, traduit le malaise contemporain des sciences humaines et sociales, en quête d'une légitimité et d'une scientificité qu'en leur temps l'astronomie (ou un certain devenir de l'astronomie), la géologie, la physiologie, la médecine ont dû revendiquer. En situant cependant le point de départ de nos analyses des usages du « littéraire » par les tenants de disciplines qui inventent des méthodes, des objets et des *corpus*, nous entendons saisir précisément les moments où les usages de ce qui est en passe de devenir radicalement étranger (les « lettres ») sont explicités et justifiés par les savants et, donc, en quelque sorte, « fondés ». Les définitions de la « littérature » découleront de ses usages que nous classerons a *priori* en usages ornementaux, documentaires et heuristiques, suivant une logique qui va de l'idée de l'usage comme recours à une technique jusqu'à l'usage comme facteur de transformation de l'outil et de l'objet.

2. L'usage ornemental

L'usage ornemental du « littéraire » est celui qui use de formes rhétoriques ou poétiques pour séduire un large public et orner le discours savant ; il n'est pas neuf au XVIII^e siècle et est parfaitement compatible avec l'idée d'une science destinée à un large public et celle d'unité des savoirs et de leur objet. Hugues Marchal souligne dans *Muses et Ptérodactyles* (Marchal, 2013 : 9-13) que le continent oublié de la poésie dite scientifique ou didactique a longtemps incarné le présupposé encyclopédique

³ Ce travail s'inscrit donc dans la lignée de l'anthologie *Littérature et sciences au XIX^e siècle* dirigée par Nicolas Wanlin (2019) qui recense et commente les définitions croisées du scientifique et du littéraire et démontre par l'exemple la profonde fécondité du dialogue entre des sphères supposées séparées.

suisant lequel la poésie pouvait être poésie et diffuser les savoirs de son temps. Le développement du dialogue scientifique reposait sur le même présupposé (Chassot, 2011 : 16-19). Or la spécialisation d'un grand nombre de disciplines savantes au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles passe justement par l'invention d'un langage qui s'éloigne du vocabulaire commun, par la définition d'objets propres et par une professionnalisation des sciences. L'usage de formes littéraires semble alors une « traduction » du vocabulaire savant qui peut s'avérer impropre à rendre compte de sa spécificité et court le risque soit de le simplifier outrageusement, soit de le déformer.

Parmi les « outils » et techniques littéraires auxquels le savant peut avoir recours figurent non seulement les genres mais aussi le style et ses figures. Car si la littérature naît en se distinguant de la rhétorique, il n'en demeure pas moins que les manuels de rhétorique et de littérature parus à la fin du XVIII^e siècle constituent dans la première moitié du XIX^e siècle des ouvrages de référence, comme en témoigne par exemple le *Dictionnaire de littérature* (1770) d'Antoine Sabatier de Castres qui n'est qu'un dictionnaire des figures de construction et de style. En 1853, Bernard Jullien publie encore un *Traité de rhétorique et de littérature*. Or tous ces traités ont en commun à la fois de proposer des classifications des différents styles et d'avertir les lecteurs des « abus » de l'usage des « ornements du style » (Jullien, 1866 : iii). Le style est le plus souvent défini par référence au discours sur le style prononcé lors de sa réception à l'Académie française par Buffon (1753), comme l'ordre et le mouvement qu'on met dans les pensées (Buffon, 1827 : 5), et le maître-mot de son bon usage est celui de la convenance de la diction avec le sujet. Mais ni Buffon, ni les encyclopédistes, ni Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* ne condamnent à proprement parler le recours aux « ornements » du style, à condition qu'on en use avec précaution. Ainsi le Chevalier de Jaucourt qui rédige l'article « Style » de l'*Encyclopédie* écrit : « Quoique la beauté du style dépende des ornements dont on se sert pour l'embellir, il faut les ménager avec adresse ; car un Style trop orné devient insipide ; il faut placer la parure de même qu'on place les perles et les diamants sur une robe que l'on veut enrichir avec goût » (*Encyclopédie*, 1786 : 16). Et le style « fleuri » est très tôt érigé en catégorie propre « qui admet toutes les figures et tous les ornements du discours, connus sous le nom de fleurs d'éloquence » (Castres, 1770 : 495), sans qu'on en use de manière péjorative.

La spécialisation grandissante des disciplines savantes, si elle rend nécessaire le fait de justifier de l'usage du « style », ne signifie pas nécessairement que les savants y renoncent. D'autant que certains d'entre eux savent que le style d'un écrit peut concourir à sa légitimation savante aux yeux du public instruit comme à ceux des savants. En d'autres termes, si le style, en tant qu'ordre du discours, est une attente de tout texte savant, le style en tant qu'ornement et que figures est un mal nécessaire.

John Playfair (1748-1819), professeur de mathématique et de physique à l'université d'Édimbourg, a ainsi entrepris en 1802 de réécrire les articles savants de

James Hutton et d'exposer l'hypothèse d'une origine volcanique du monde dans *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth* afin de donner à cette théorie l'audience dont l'expression obscure et contournée de son inventeur l'a privée. C'est du moins ce que rappelle son fils James Playfair dans les mémoires biographiques qu'il consacre à son père : « The peculiar style of composition and arrangement adopted by Dr. Hutton, both in the sketch published in the Transactions of the Royal Society of Edinburgh and in the more extended work which followed, rendered this theory less intelligible, and much less known than its merits deserved ». La réécriture proposée par son père est au contraire universellement reconnue pour constituer un modèle de « pureté de la diction » (« *purity of diction* »), de simplicité du style (« *simplicity of style* ») et de clarté des explications (« *clearness of explanation* ») (Playfair, 1822 : xix-xx). Il importe donc à John Playfair, comme à son fils, que l'usage du style en science s'éloigne de l'idée d'une pure ornementation, même si l'un et l'autre sacrifient sans le dire à l'idéal horacien du plaire et de l'instruire.

John Playfair fait en effet référence à l'*Ars poetica* en 1812 lorsqu'il commente la réédition des *Elements of Geometry* par John Leslie en insistant sur l'élégance reconnue de l'écriture d'Euclide :

It should also be considered, that the language of Geometry requires nothing but accuracy and perspicuity, united to as much conciseness as is consistent with the latter. The works in that science, by the adaptation of their parts, may exemplify quantum series, juncturaque pollet; but can hardly illustrate any other of the rules of the critic of the orator. They admit no expression purely ornamental and reject thing that can withdraw the attention from the main object. To metaphor and variety of expression they are particularly averse; and the geometer must never forget, that the transparency of a medium may be injured by the flowers scattered on its surface, no less than by the mud diffused through its mass (Playfair, 1812:97)⁴.

La citation empruntée à Horace est volontairement tronquée ; le poète écrivait : « *Tantum series juncturaque pollet tantum de medio sumptis accedit honoris* » (Ho-

⁴ « Il faut aussi tenir compte du fait que le langage de la géométrie n'exige rien d'autre que la précision et la perspicacité, unies à autant de concision qu'il est cohérent avec cette dernière. Les œuvres de cette science, par l'adaptation de leurs parties, peuvent illustrer *quantum series, juncturaque pollet* ; mais ne peuvent guère illustrer d'autres règles de la critique de l'orateur. Ils n'admettent aucune expression purement ornementale et rejettent des choses qui peuvent détourner l'attention de l'objet principal. À la métaphore et à la variété d'expression, ils sont particulièrement opposés ; et le géomètre ne doit jamais oublier que la transparence d'un médium peut être blessée par les fleurs éparpillées sur sa surface, pas moins que par la boue qui se diffuse à travers sa masse ». *Nous traduisons*.

race, 1821 :462). Horace alors traitait du poème dramatique et suggérait qu'un imitateur qui croirait faire une œuvre en empruntant son sujet à un autre et en utilisant le vocabulaire commun se tromperait, tant la qualité littéraire de l'œuvre et sa singularité reposent sur l'ordre et sur l'éclat qu'on sait donner au vocabulaire commun. Or Playfair réduit volontairement le précepte horacien à l'idée de composition et simple rejeter, comme particulièrement peu conformes au fond géométrique les figures et les « fleurs » qu'Horace ne condamnait pas. L'écriture « littéraire » constitue donc un instrument de diffusion et de légitimation des théories savantes, à condition néanmoins qu'elle ne l'emporte pas sur le fonds et parvienne à concilier le plaisir de la lecture avec le sérieux de l'objet traité.

Georges Cuvier, successeur de Buffon à la tête du Muséum, revient lui aussi, au long des éloges historiques qu'il livre en tant que secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, sur l'usage nécessaire, mais parfois abusif, du « beau » style et sait fort bien en explorer les avantages et les limites. Il discrédite notamment ses pairs en les qualifiant d'écrivains usant, pour leur seul éclat, des ornements du style. Il suggère ainsi, au cœur de l'éloge historique de Daubenton, que Buffon, s'il ne l'avait pas rencontré, aurait pu n'être qu'un « écrivain » : « Mais si la vérité n'avait pas fait la base de son travail, s'il avait prodigué les brillantes couleurs de sa palette à des dessins incorrects ou infidèles, s'il n'avait combiné que des faits imaginaires, il aurait bien pu devenir un écrivain élégant, un poète ingénieux ; mais il n'aurait pas été un naturaliste, il n'aurait pu aspirer au rôle qu'il ambitionnait de réformateur de la science » (Cuvier, 1861b :6). L'éloge est ambigu ; il dessine les contours d'un peintre « à la palette brillante » susceptible d'exercer son talent de coloriste sur n'importe quel objet et incapable de se livrer seul au travail patient de l'étude savante.

Mais Cuvier ne s'arrête pas là. Il informe l'éloge en un véritable morceau de bravoure littéraire, dressant un parallèle entre Daubenton et Buffon :

En effet on peut dire que jamais association ne fut mieux assortie. Il existait au physique et au moral, entre les deux amis, ce contraste parfait qu'un de nos plus aimables écrivains assure être nécessaire pour rendre une union durable ; et chacun d'eux semblait avoir reçu les qualités propres à tempérer celle de l'autre par leur opposition.

Buffon, d'une taille vigoureuse, d'un aspect imposant, d'un naturel impérieux, avide en tout d'une jouissance prompte, semblait vouloir deviner la vérité, et non l'observer. Son imagination venait à chaque instant se placer entre la nature et lui, son éloquence s'exerçait contre sa raison avant de s'employer à entraîner celle des autres.

Daubenton, d'un tempérament faible, d'un regard doux, d'une modération qu'il devait à la nature autant qu'à sa propre sagesse, portait dans toutes ses recherches la circonspection la

plus scrupuleuse ; il ne croyait, il n'affirmait que ce qu'il avait vu et touché, bien éloigné de vouloir persuader par d'autres moyens que l'évidence même, il écartait avec soin de ses discours ou de ses écrits toute image, toute expression propre à séduire [...] (Cuvier, 1861b :7).

La forme canonique du portrait croisé constitue en acte l'« union » des contraires dont il est question. Cuvier souligne d'ailleurs son emprunt à la littérature en évoquant « un nos plus aimables écrivains », c'est-à-dire probablement qui pourrait fort bien être Jaques Henri Bernardin de Saint-Pierre pour qui les « harmonies » président aux lois naturelles et humaines et dont les deux célèbres héros, Paul et Virginie, sont précisément décrits en 1788 sous la forme du portrait croisé (Bernardin de Saint-Pierre, 1984 : 122-123). En acte donc, et au détour d'un éloge destiné à un large public, Cuvier à la fois condamne un usage du style et du discours littéraire qui séduit davantage qu'il ne persuade et use d'une forme littéraire qui convainc son lecteur de la nécessité de recourir en sciences avant toute chose à l'observation et de ne livrer ses résultats qu'à partir d'une forme qui puisse coïncider parfaitement avec le fond, sans l'obscurcir ou l'alourdir de vains ornements.

Mais la condamnation d'un certain style et de son usage n'est pas seulement liée à la volonté d'influencer la réception des œuvres savantes par le grand public ; ils touchent plus fondamentalement aux présupposés et à la définition de la visée et de la vérité de l'histoire naturelle.

Lorsqu'en 1827, Georges Cuvier écrit l'éloge de Lacépède, disciple de Buffon et auteur d'une *Histoire naturelle des poissons*, le savant dénonce cette fois la confusion entretenue par Buffon entre la logique des tropes et celle des lois naturelles : « Chacun voit que ce n'est qu'en se faisant illusion par l'emploi d'un langage figuré qu'il a pu attribuer à des molécules organiques la formation de cristaux ». Lacépède, lui, n'a aucune excuse puisqu'il a osé, en physique, se passer du calcul et de l'expérimentation (Cuvier, 1861b : 382).

Derrière le constat de l'impossibilité d'user du langage figuré dans des disciplines savantes où le langage mathématique a pris le pas sur le langage commun et où l'observation et l'expérimentation sont possibles, se fait jour l'opposition entre les savants qui tiennent encore pour une unité des savoirs et, surtout, pour une unité de la Nature et ceux qui défendent le caractère « positif » des sciences.

Le débat qui opposa à l'Académie en 1830 Georges Cuvier et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire sur l'« unité de composition » l'illustre parfaitement. De cette querelle, Geoffroy Saint-Hilaire rend compte dans *Principes de philosophie zoologique* en 1830. Dès le discours préliminaire, l'auteur s'interroge sur les résistances qu'opposent des savants aux théories et aux innovations et se demande s'il faut conserver une ancienne méthode pour la détermination des organes « en reconnaissance de ses anciens et utiles services », se posant d'emblée en l'inventeur à la fois de nouvelles méthodes,

de nouvelles idées et de nouvelles manières de définir l'histoire naturelle (Geoffroy Saint-Hilaire, 1830 : 2). À Cuvier, qui a feint pendant les débats de se poser en chef de file des « naturalistes ordinaires », suggérant par là que les tenants de l'unité de composition et de la philosophie zoologique, relevaient d'une science extraordinaire, pour ne pas dire extravagante, Geoffroy Saint-Hilaire répond en revendiquant son titre de savant et de savant « ordinaire » : « Je me renferme dans le devoir de la plus stricte observation des faits ; je ne prétends qu'au rôle d'*historien de ce qui est* » (Geoffroy Saint-Hilaire, 1830 : 16). Établir des « rapports philosophiques » à partir de ressemblances ou d'analogies observées entre les espèces n'est pas selon Geoffroy Saint-Hilaire la même chose que de présupposer une causalité entre ces analogies et donc s'engager sur la voie du vraisemblable et de la théologie.

Or en 1829, Geoffroy Saint-Hilaire avait déjà défendu l'unité de composition dans l'article « Nature » de l'*Encyclopédie moderne* qui nuance l'article « Nature » que Cuvier avait composé pour le *Dictionnaire d'histoire naturelle* en 1822. Déjà Cuvier avait reproché à son confrère de céder là au panthéisme : « Ces vues d'unité sont renouvelées d'une vieille erreur née au sein du panthéisme, étant principalement enfantée par une idée de causalité, par la supposition inadmissible que *tous les êtres sont créés en vue les uns des autres* » (Geoffroy Saint-Hilaire, 1820 : 59). Mais Cuvier tient à l'idée que les êtres ont un en soi, ce que Geoffroy Saint-Hilaire ne dément pas lorsqu'il cite la remarque de Cuvier en note des *Principes de philosophie zoologique* et répète les objections qu'il avait lui-même formulées en distinguant l'établissement scientifique de rapports philosophiques et généraux entre les faits observés et la sujétion à l'idée de causalité. La note de Geoffroy Saint-Hilaire surgit au moment où il retrace l'un des discours que Cuvier a prononcés pour lui répondre à l'Académie et, plus précisément encore, au moment où Cuvier accuse son confrère d'user de manière métaphorique de termes tels que « plan » ou « composition » qu'il entend définir lui-même par une comparaison avec l'architecture, empruntée *de facto* à l'article « Nature » de l'*Encyclopédie*.

Car d'emblée, la réponse de Cuvier s'est ouverte par une longue et brillante péroraison où il entend faire la part des choses entre le discours savant et l'usage abusif des tropes :

Dans toute discussion scientifique, la première chose à faire est de bien définir les expressions que l'on emploie ; sans cette précaution l'esprit s'égare promptement ; prenant les mêmes mots dans un sens, à un endroit du raisonnement, et dans un sens différent à un autre endroit, on fait ce que les logiciens appellent un syllogisme à quatre termes qui sont les plus trompeurs des sophismes. Que si, dans l'exposé de ces mêmes raisonnements, au lieu du langage simple des mots propres, rigoureusement exigés dans les sciences, on emploie des métaphores et des figures de rhétorique, le danger est bien plus grand encore.

On croit se tirer d'embarras par un trope, répondre à une objection par une paronomase, et en se détournant ainsi de sa route directe, on s'enfonce promptement dans un labyrinthe sans issue (Geoffroy Saint-Hilaire, 1830 : 58).

L'opposition entre Geoffroy Saint-Hilaire et Cuvier n'est pas une simple querelle de mots : l'usage de certaines figures de style ou métaphores nécessaires, à commencer par le simple mot de « nature », peut valoir mésusage aux yeux de ceux qui accordent au terme un sens différent. Plus fondamentalement encore, les tropes et les figures engagent la manière dont le naturaliste entend ou non découvrir les lois de la Nature, voire remonter aux causes premières et, corrélativement, signalent par l'usage qu'on en fait différentes manières de concevoir la visée du discours savant et d'apprécier les critères de sa scientificité. Car Geoffroy se plaint aussi que ses vues aient été comparées aux « visions romanesques » de Telliamed (Geoffroy Saint-Hilaire, 1830 : 67), signalant par là la confusion que font ses détracteurs entre la vérité à laquelle peuvent prétendre les généralisations philosophiques et l'in vraisemblance à laquelle le « roman » est toujours réduit, du point de vue des savants.

Le « littéraire », dans le cadre de l'usage ornemental qu'en font les savants, semble désigner à la fois un répertoire de formes et de figures et la fiction romanesque. Plus fondamentalement, il se réduit à une manière d'écrire destinée avant tout à plaire et à séduire. Mais ces acceptions recourent des avis extrêmement nuancés. En effet, s'il semble admis qu'il faut y avoir « recours », ne serait-ce que pour plaire à un large public, les savants font la part des choses entre la conviction que peut emporter l'usage d'un « beau » style ou d'une forme adéquate et convenante et la séduction vaine qu'exercent les « fleurs de rhétorique » et les sophismes. Pour le dire vite, le « littéraire » est nécessairement caricaturé lorsqu'il vaut argument contre les méthodes ou les théories de ses pairs, sans pour autant que les savants ne renoncent à son usage, à condition toutefois d'en nuancer l'acception. Le « beau » style qui répond à un certain idéal de transparence est celui qui témoigne de l'adéquation de la forme au fond et la plupart de ceux qui s'en prennent au langage fleuri et à la réduction de la « littérature » à la rhétorique en tant que répertoire prônent l'usage de formes ou de figures littéraires qui ne dénaturent par leur objet mais participent en quelque sorte de sa description et de sa compréhension. Quitte d'ailleurs à inventer de nouvelles formes « littéraires » dont la poétique puisse coïncider avec les lois naturelles qu'il s'agit d'élaborer, comme le firent Alexander von Humboldt dans *Kosmos* ou Goethe dans *Versuch die Metamorphosen der Pflanzen zu erklären* (Weber, 2016 ; 2019a).

3. L'usage documentaire

Dans un certain nombre de disciplines savantes ayant au début du XIX^e siècle revendiqué leur scientificité, le fait même de ne pouvoir recourir ni à l'observation, ni

à l'expérimentation, appelle l'invention de nouveaux régimes de la preuve scientifique et, partant, de critères de scientificité beaucoup plus complexes que ce que l'on a rétrospectivement retenu du siècle du scientisme. L'usage du littéraire joue là un rôle nouveau. Le texte littéraire peut en effet être conçu comme susceptible de constituer un document qui, moyennant interprétation, vaut preuve d'une théorie. Cela, d'ailleurs, en littérature, n'est pas nouveau ; c'est le propre de la critique littéraire française de la fin du XIX^e siècle, telle qu'elle s'incarne dans le quatuor formé par Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, et Renan que d'avoir défendu la « scientificité » des études littéraires en inscrivant l'œuvre littéraire dans la masse des documents susceptibles de refléter soit l'histoire interne de la discipline, soit l'histoire individuelle, soit encore l'histoire collective. Mais il se pourrait bien qu'avant que l'usage documentaire du texte littéraire ne vienne justifier les méthodes scientifiques des études de la littérature, il ait, dans le discours savant, contribué à fonder en science certaines disciplines. La « littérature » est, dans le cas de ce second usage, entendue à la fois comme un *corpus* d'œuvres et comme un ensemble des méthodes formant les « études littéraires ».

Ainsi, certaines figures d'écrivains et certaines méthodes d'analyses ont concouru au développement de la médecine aliéniste dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Après que l'Italien Cesare Lombroso a par exemple diffusé le concept de dégénérescence pour décrire une certaine rétrogradation de l'espèce humaine, le médecin et journaliste austro-hongrois se livre, en 1892 dans *Entartung*, au commentaire littéraire de poèmes de Verlaine ou Mallarmé pour mettre en évidence les symptômes de la maladie de ces poètes :

In der Ausdrucksweise Verlaines fällt zweierlei auf. Einmal die häufige Wiederkehr desselben Wortes, derselben Wendung, jenes „Wiederkäuen“, „rabâchage“, das wir als Merkmal schwachsinnigen Denkens kennen gelernt aben. Fast in jedem seiner Gedichte werden einzelne Verse und Halbverse einigemal ungeändert wiederholt und statt eines Reimwortes erscheint oft einfach das nämliche Wort wieder. Wollte ich alle derartigen Stellen anführen, so müßte ich ungefähr seine sämtlichen Gedichte abschreiben. Ich will also nur einige Proben geben, darunter mehrere in der Ursprache, damit ihre Eigenthümlichkeit dem Leser voll zum Bewußtsein gelange. In *Crépuscule du soir mystique* erscheinen die Verse „Die Erinnerung sammt der Dämmerung“ und „Georgine, Lilie, Tulpe und Ranunkel“ ohne innere Nothwendigkeit je zweimal. Im Gedichte *Promenade sentimentale* verfolgt das Beiwort „blême“, „fahl“, den Dichter nach Art einer Zwangsvorstellung oder „Onomatomanie“ und er wendet es auf Wasserrosen und Wogen (fahle Wogen!) an. *Nuit du Walpurgis classique* beginnt:

„... Ein rhythmischer Sabbat, rhythmisch, äußerst rhythmisch“
[...]

Die zweite Eigenthümlichkeit der Redeweise Verlaines ist das andere Merkmal des Schwachsinn: das Verknüpfen gänzlich unzusammenhängender Haupt- und Beiwörter, die einander durch eine sinnlos schweifende Ideen-Assoziation oder durch eine Klang Jähnlichkeit rufen. Einige Beispiele haben wir schon in den bisher mitgetheilten Proben gefunden. Es war in diesen vom „ungeheuern und zarten Mittelalter“ und vom „Brandmal, welches donnert“ die Rede (Nordau, 1892: 200-201)⁵.

Les « inventions » poétiques de Verlaine deviennent alors, sous la plume du médecin qui commente le texte, les symptômes de la débilité de l'individu et du poète, et des documents à l'appui d'une dégénérescence générale dont les poètes sont, selon lui, les précurseurs.

De la même manière, des documents antiques, qu'ils émanent de la culture égyptienne, gréco-latine, hindoue ou chinoise, font de gloses de la part de savants qui s'inspirent ainsi des travaux des philologues ou se posent en philologues. Cela est particulièrement vrai en astronomie ou en géologie, où le texte vient suppléer aux observations encore limitées, voire impossibles. Mais cela vaut aussi en chimie lorsque Marcelin Berthelot compose en 1885 *Les Origines de l'alchimie* et fait de cette histoire curieuse d'une pseudo-science le fer de lance de la défense de ses positions anti-atomistes.

Berthelot se livre à une longue préface où il décrit longuement la consultation qu'il a faite de papyrus et de manuscrits grecs, les traductions et travaux de paléographie auxquels il s'est livré afin de composer une histoire de la chimie qui puisse expli-

⁵ « Deux choses frappent dans le langage de Verlaine. Premièrement, le fréquent retour du même mot, de la même tournure, ce « rabâchage » dans lequel nous avons vu un symptôme de débilité intellectuelle. Presque dans chacune de ses poésies reviennent plusieurs fois, sans changement, les mêmes vers et les mêmes hémistiches, et au lieu d'une rime reparait tout simplement le même mot. Si je voulais citer tous les exemples de ce genre, il me faudrait transcrire à peu près toutes les poésies de l'auteur ; je me bornerai donc à quelques spécimens.

Dans le *Crépuscule du soir mystique* reparait deux fois, sans nécessité organique, ce vers : “Le souvenir avec le crépuscule”, et celui-ci “Dahlia, lys, tulipe et renoncule”. Dans *Promenade sentimentale*, l'adjectif *blème* poursuit le poète à la façon d'une obsession ou “onomatomanie”, et il l'applique aux nénuphars et aux ondes (“des ondes blèmes !”). La *Nuit du Walpurgis classique* commence ainsi : “Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement/rythmique...” [...].

La seconde particularité du langage de Verlaine est l'autre symptôme de la débilité intellectuelle : la réunion de substantifs et d'adjectifs absolument incohérents, qui s'appellent réciproquement par des associations d'idées vaguant sans égard au sens, ou par similitude de son. Nous en avons déjà trouvé quelques exemples dans les citations précédentes. Il y a été question du “Moyen Âge énorme et délicat » et de la « brûlure...qui tonne” » (Nordau, 1894 : 221-228).

quer les raisons pour laquelle cette « science » est si tardive. L'ouvrage tout entier se présente comme un chef d'œuvre d'érudition ; il est assorti d'un appareil d'appendices qui comportent aussi bien des transcriptions de manuscrits grecs que des traductions inédites du pseudo-Démocrite et le savant n'hésite pas à mettre en évidence la manière dont il a éclairé l'histoire des idées en donnant leurs places aux auteurs méconnus des traités alchimiques grecs (Berthelot, 1885 : XIV). S'il feint de vouloir intéresser d'abord, en rédigeant une histoire de l'alchimie, les philosophes et les gens de lettres, Berthelot toutefois suggère à la fin de sa préface que « les opinions auxquelles les savants tendent à revenir aujourd'hui sur la constitution de la matière ne sont pas sans quelque analogie avec les vues profondes des premiers alchimistes » (Berthelot, 1885 : XV). Et l'ouvrage alors s'informe en une histoire de la chimie, ou de la théorie d'une matière fondamentale défendue en chimie par Marcelin Berthelot qui, parce qu'elle a une histoire, gagne une certaine légitimité. L'exposé des anciens traités alchimiques vaut avertissement aux détracteurs de Berthelot qui défendent les théories atomistes et pourraient bien, aux yeux des futurs chimistes, passer pour aussi extravagants que les alchimistes dont il a traité (Berthelot, 1885 : 321). La glose, la traduction et l'analyse philologique de manuscrits anciens sont donc mises au service de théories jusqu'alors non démontrables, tant il est impossible, en 1885, de démontrer que les corps simples sont constitués d'une matière unique et fondamentale.

Jean Baptiste Joseph Delambre (1749-1822) donne également en 1817 le premier tome d'une *Histoire de l'astronomie ancienne* où il s'oppose aux « rêveries » de l'historien et astronome Jean Christophe Bailly qui avait fait la supposition d'un peuple perdu dont les connaissances perfectionnées auraient été transmises aux chinois et aux hindous. Pour contrer ces vagues hypothèses et remonter à la source exacte de ce que Delambre considère comme la véritable astronomie, c'est-à-dire l'astronomie mathématique, le savant indique qu'il lui a suffi de « remonter aux sources, et de consulter, dans leurs langues, les historiens et philosophes qui nous ont transmis ces notions vagues » (Delambre, 1817 : v). Lui, considère que ce qu'il nomme « science astronomique, c'est-à-dire une théorie qui lie tous ces faits mieux observés, qui en donne la mesure plus précise, qui fournit les moyens de calculer tous les phénomènes, qui sait en conclure les distances et les vitesses des corps célestes, leurs marches, leurs rencontres, leurs éclipses, et qui sait assigner les temps et la manière différente dont ces phénomènes s'offrirent aux habitants des divers pays » (Delambre, 1817 : v), considère que le fondateur de cette science ne saurait qu'être le grec Hipparque, relayé ensuite par Ptolémée. Il se propose alors de donner à ses lecteurs un aperçu des écrits des astronomes et mathématiciens grecs, en vérifiant et en réinterprétant si besoin est la mention des lieux et en traduisant le langage mathématique. L'enquête historique et philologique permet d'identifier précisément les dates et les lieux des observations décrites par Ptolémée ou Plin et de comprendre mieux ainsi leurs calculs, qui, en retour, permettent de vérifier mieux les lois déduites des

observations des mouvements des astres plus contemporains (Ptolémée, 1813 : iv). La glose érudite, propre aux Belles Lettres, est mise au service de la démonstration de mesures et de calculs contemporains. Mais Delambre ne se contente pas de commenter les manuscrits antiques savants ; il consacre le septième chapitre de son ouvrage aux mentions de l'astronomie ou des astres dans les œuvres des poètes grecs et latins. Là le mathématicien commente et traduit les vers cités et indique à ceux qui pourraient par exemple considérer qu'Ovide était peu instruit en matière d'observation des astres qu'il n'a pas trouvé « une instruction plus réelle dans les derniers auteurs que nous avons été forcés d'extraire et que celles-ci du moins ne sont pas aussi sèches » (Ptolémée, 1813 : 340).

Si les astronomes cherchent dans l'Antiquité les documents à l'appui de leurs démonstrations mathématiques, les géologues qui se heurtent également aux temps profonds profitent des premiers progrès de la philologie comparée qui ne fera son entrée à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres que dans les années 1830 pour fournir des mythes et légendes une lecture littérale supposée prouver ou informer l'hypothèse d'un déluge universel. Dans le « Discours sur les révolutions à la surface du globe », en préface des *Recherches sur les ossements fossiles*, Cuvier, en 1821, fait référence aux exégèses les plus récentes des textes de l'antiquité grecque et latine et aux découvertes et traductions sur les védas et pouranas hindous pour commenter ses textes et étayer sa théorie d'un Déluge (Cuvier, 1821 : LXXX-XC). Les preuves de la théorie géologique sont non seulement matérielles, mais aussi livresques ; du moins l'interprétation de textes anciens en fait-elle des documents recelant un certain nombre d'informations susceptibles de faire preuve, à défaut de jamais pouvoir observer les premières révolutions du globe. Au passage, les catégories du mythe et de la légende sont repensées par les philologues et littérateurs qui en profitent pour modifier le *corpus* littéraire des œuvres dites canoniques.

C'est dire aussi que le régime de la preuve change et qu'à la déduction mathématique succède peu à peu l'idée de l'induction prégnante notamment dans les sciences du vivant. Mais il se pourrait aussi, du même coup, que le récit littéraire devienne une méthode d'argumentation, que la « littérature » vaille argument scientifique ou méthode savante, en tant qu'œuvre cette fois, et manière de composer un récit.

4. L'usage heuristique

L'usage heuristique du « littéraire » est le plus manifeste dans les discours savants qui entendent traiter des temps profonds ou des espaces infinis et qui ne peuvent recourir, au moins au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, à l'observation ou à l'expérimentation. Sous la plume d'un certain nombre de spécialistes des théories de la Terre, comme sous celle des naturalistes qui entendent mettre à jour des transformations ou des évolutions sur le long terme, le constat de l'impossibilité, pour l'esprit

humain, de concevoir, de représenter et même de comprendre les phénomènes décrits est un véritable lieu commun. En d'autres termes, l'élaboration de critères propres de scientificité passe d'abord par la résolution d'un problème de poétique à laquelle peuvent concourir des œuvres ou des formes littéraires.

Dès 1809, Jean-Baptiste de Lamarck soulignait, au moment de défendre les variations des espèces dans la *Philosophie zoologique*, que la théorie de la fixité des espèces reposait sur une erreur de jugement : « L'apparence de stabilité des choses dans la nature sera toujours prise, par le vulgaire des hommes, pour la réalité ; parce qu'en général, on ne juge de tout que relativement à soi » ; et « la brièveté de l'existence des individus de son espèce » est ce qui empêche l'homme de concevoir et d'appréhender les changements sur le long terme (Lamarck, 1809 : 71).

Mais les géologues, depuis Buffon jusqu'à Charles Lyell, répètent également le même constat et déplorent que les cadres de la représentation historique ne permettent guère de décrire un monde sans l'homme. Plus fondamentalement, au moment où Buffon, Cuvier, Buckland ou Lyell défendent l'idée que la géologie, grâce aux progrès accomplis en histoire naturelle, en chimie et en physique, sort de l'enfance de ses théories extravagantes et peut s'enorgueillir de certains faits, ils reconnaissent aussi la difficulté de démontrer par la seule observation ou par le raisonnement déductif leurs propres hypothèses. Les géologues ont de plus à lutter contre le cadre imposé du récit de la Genèse et le font en général en interprétant le texte biblique (Weber, 2019b : 104-116). Ils sont donc amenés le plus souvent à la fois à distinguer leur récit du mythe en en prônant une lecture allégorique, à condamner les fictions « romanesques » liées à la nécessité de respecter les cadres de ce récit et, dans le même temps à avoir recours à la fiction littéraire pour exposer au lecteur ce qu'il ne peut concevoir ou ce qui défie les règles du vraisemblable.

Certaines des fictions auxquelles ils ont recours se présentent, comme sous la plume de William Buckland lorsqu'il entend mesurer pour son lecteur l'étendue de la science géologique ou sous celle de Georges Cuvier à son lecteur la difficulté qu'il y a à statuer sur l'origine des espèces fossiles et l'impossibilité de l'homme fossile (Buckland, 1836 : 1-3 ; Cuvier, 1812 : 81-83), comme des hypothèses ou comme des expériences de pensée et relèvent des catégories du possible et de l'impossible. D'autres peuvent prendre la forme d'histoires contrefactuelles destinées à mettre en évidence les écueils de certains régimes de causalité lorsqu'ils sont érigés sur des présupposés fallacieux ; ainsi, Charles Lyell, dans *Principles of Geology* (1830 : t. I, 87-88), explique les erreurs dans lesquelles sont selon lui tombés les tenants du « catastrophisme », en faisant imaginer à son lecteur les explications données par Champollion à la découverte des tombeaux égyptiens s'il avait été convaincu qu'aucune civilisation n'avait occupé les bords du Nil avant le XIX^e siècle. Mais il arrive aussi que les savants recourent à des citations ou réécritures d'œuvres littéraires en guise d'arguments ou d'hypothèses savants.

Lyell se sert notamment de *The Rape of the Lock* (1712) d'Alexander Pope, de *Childe Harold* (1812-1818) de Lord Byron et de *Richard III* (1591) de William Shakespeare. L'inscription de ces œuvres dans le tissu savant reflète différents degrés d'appropriation du texte littéraire par le texte savant. Les trois œuvres retenues ont cependant en commun d'engager un rapport particulier à l'Histoire : le poème héroïco-comique de Pope est un poème satirique qui se moque de la querelle entre deux familles d'aristocrates anglais aisément reconnaissables, *Childe Harold's Pilgrimage* est le porte-parole du désenchantement de toute une génération après les âges héroïques de la Révolution et des guerres napoléoniennes et *Richard III* clôt le cycle historique de la Guerre des Deux Roses. Ces trois textes littéraires illustrent la manière dont un texte littéraire peut être ancré dans un contexte historique particulier et valoir par-delà les bornes chronologiques de son intrigue. Lyell trouve ainsi dans la « littérature » des solutions poétiques et formelles pour décrire, dans une temporalité historique, des phénomènes ou des vérités qui excèdent le cadre temporel de la représentation des actions des hommes.

The Rape of the Lock est travesti en une réécriture. Voulant démontrer que la situation de l'homme à la surface de la Terre a pu induire de fausses conclusions sur les âges de la Terre, Lyell imagine que le gnome Umbriel, depuis les souterrains où il vit, observe les couches géologiques ; il en déduit que les couches les plus récentes sont celles du centre de la Terre où il vit et les couches les plus anciennes celles de la surface de la Terre :

But if we may be allowed so far to indulge the imagination, as to suppose a being entirely confined to the nether world – some « dusky melancholy spirit », like Umbriel, who could « flit on sooty pinions to the central earth », but who was never permitted to « sully the fair face of light », and emerge into the regions of water and of air ; and if this being should busy himself in investigating the structure of the globe, he might frame theories the exact converse of those usually adopted by human philosophers (Lyell, 1830 : 87-88)⁶.

Lyell invente donc une expérience de pensée dont le héros parce qu'il est un personnage merveilleux peut entraîner le lecteur par delà les limites du possible et du vraisemblable. Le savant conclut son récit par un parallèle entre les thèses défendues par

⁶ « Mais laissons notre imagination aller plus loin encore, et supposons un être exclusivement confiné aux parties inférieures du globe, – un être à l'esprit sombre et mélancolique, qui, de même qu'Umbriel, ait “le pouvoir de pénétrer, à l'aide de noires ailes, jusqu'au centre de la terre”, mais à qui, en revanche, l'entrée des régions de l'eau et de l'air soit interdite, afin qu'il ne puisse, par sa présence, “souiller le pur éclat de la lumière”. On comprend assurément que si un tel être se livrait à des recherches sur la structure du globe, les théories qu'il pourrait imaginer seraient complètement opposées à celles que conçoivent habituellement les observateurs placés à la surface de la terre » (Lyell, 1843 : 199-200).

Leibniz et celles du gnome. Il donne droit de cité à la fiction dans le discours savant en en faisant le cadre d'une théorie savante au moins aussi exacte que celle des philosophes et le lieu de la dénonciation du caractère invraisemblable de leurs propos. Son récit incarne de plus la loi naturelle qu'il entend démontrer : la condamnation des théories de Leibniz n'est recevable que si l'on admet que ce qui y préside est du même ordre que ce qui présiderait aux théories du gnome ; aux mêmes causes, les mêmes effets.

Si *The Rape of the Lock*, par le biais de la réécriture, se fond dans le discours savant, *Childe Harold* et *Richard III* sont simplement cités et commentés au titre de points de comparaison avec le discours des géologues. Le poème narratif de Byron survient au sein d'une argumentation destinée, dans le second tome, à démontrer la permanence des niveaux océaniques. Défendant l'idée de l'instabilité des terres, Lyell déplore que les observations faites sur l'engloutissement des baies de Baia et de la Conception n'aient pas entraîné la remise en cause de la théorie de leur stabilité. Le géologue digne de ce nom devrait dépasser les impressions naturelles qui, selon Lyell, ont poussé les poètes anciens à choisir le roc comme emblème de la stabilité et la mer comme métaphore de l'inconstance. Mais il devrait également suivre les intuitions qui ont mené les poètes modernes, et en particulier Byron, à voir au contraire dans les océans l'image de l'éternité. Là surgit la citation empruntée à *Childe Harold* : « – Their Decay / Has dried up realms to deserts : – not so thou / Unchangeable, save to thy wild wave's play : / Time writes no wrinkle on thine azure brow ; Such as creation's dawn beheld, thou rollest now » (Lyell, 1830 : t. II, 329). L'extrait, tiré de la strophe 182 du quatrième chant de *Childe Harold's Pilgrimage* conclut l'argumentation de Lyell comme il conclut presque, dans le poème narratif original, les méditations de Childe Harold sur l'instabilité des empires humains. Il invite les savants à imiter le poète dont les intuitions révèlent les lois de la Nature. Or, puisque les savants ont jusqu'alors cédé à des présupposés qui font de leurs théories des textes fictifs, il n'est nulle raison d'opposer la poésie narrative, nécessairement imaginaire et mensongère, au texte géologique. La littérature, sous la forme ici du poème narratif, fait office de prescience que les savants se doivent de démontrer ou d'invalider.

Au théâtre de Shakespeare, Lyell confère le soin d'invalider le jugement de ses pairs qui voudraient que textes littéraires et savants s'opposent par leur visée et par leur rapport à la vérité. L'œuvre dramatique est l'étalon à l'aune de laquelle peut être jugée la vraisemblance de certains arguments savants. Lyell entend réfuter la théorie suivant laquelle l'examen des restes fossiles témoignerait d'un développement progressif de la vie animale et végétale, idée empruntée à Humphrey Davy (Lyell, 1830 : t. I, 144-145). Il souligne que les probabilités de retrouver des carcasses de carnivores dans les couches anciennes recouvertes par les océans sont trop faibles pour qu'on puisse déduire une loi de leur absence. D'une part en effet, un cadavre animal a toutes les chances d'être dévoré par les requins ou autres poissons dont les dents ont été retrou-

vées dans les couches carbonifères et, d'autre part, si des restes d'animaux terrestres ont eu le bonheur d'atteindre la couche marine des sédiments, la transformation de ces sédiments en roches solides en a sans doute définitivement détruit les traces. Le rêve de Clarence, au premier acte de *Richard III*, est alors cité et commenté :

Clarence, in his dream, saw « in the slimy bottom of
the deep », –a thousand fearful wrecks;
A thousand men, that fishes gnaw'd upon;
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl.

Had he also beheld amid “the dead bones that lay scatter'd by”, the carcasses of lions, deers, and the other wild tenants of the forest and the plain, the fiction would have been deemed unworthy of the genius of Shakespeare. So daring a disregard of probability, so avowed a violation of analogy, would have been condemned as impardonnable even where the poet was painting those incongruous images which present themselves to a disturbed imagination during the visions of the night. But the cosmogonist is not amenable, even in his waking hours, to these laws of criticism; for he assumes either that order of nature was formerly distinct, or that the globe was in condition to which it can never again be reduced by changes which the existing law of nature can bring about. This assumption being one admitted, inexplicable anomalies and violations of analogy, instead of offending his judgment, give greater consistency to his reveries (Lyell, 1830: t. II, 149-150)⁷.

La logique est celle de la démonstration par l'absurde. Les lois de la critique littéraire exigent qu'un récit, fût-il le récit imaginaire d'un rêve, soit jugé à l'aune du vraisemblable. Les géologues qui tirent de l'absence de restes fossiles des lois générales

⁷ « Clarence, dans son rêve, voit “sur le fond vaseux de l'Océan”.

- A thousand fearful wrecks ;
A thousand men, that fishes gnaw'd upon ;
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl.

Si parmi les “ossements humains dispersés sur le fond de la mer”, Clarence eût aperçu aussi des squelettes de lions, de daims et de divers autres animaux sauvages qui habitent les plaines et les bois, dès lors la fiction eût paru indigne du génie de Shakespeare. Un si flagrant oubli des lois de la probabilité, une telle infraction aux règles de l'analogie eussent été impitoyablement condamnés, lors même que le poète ne s'en fût rendu coupable que pour peindre les images bizarres qui, pendant les visions de la nuit, se présentent à une imagination malade. [Mais le cosmogoniste n'est pas sensible, même dans ses heures d'éveil, à ces lois de la critique, car il suppose soit que cet ordre de la nature était autrefois distinct, soit que le globe était dans une condition à laquelle il ne pourra plus jamais être réduit par les changements que la loi existante de la nature peut apporter. Cette hypothèse étant admise, des anomalies et des violations d'analogie inexcusables, au lieu d'offenser son jugement, donnent plus de cohérence à ses rêveries] » (Lyell, 1843 : p. 370-371). Le passage que nous rajoutons entre crochets a été omis de la traduction française de 1846.

sur l'évolution des espèces ne tiennent pas compte des causes vraisemblables de cette absence. Car il serait invraisemblable de trouver des restes de daims et de lions au fond de l'océan. Il faudrait donc admettre que l'invraisemblable puisse être, en matière de géologie, un critère de vérité et de scientificité. Le « savoir » de la fiction est plus fiable que celui des savants et les lois de la critique littéraire peuvent révéler ou non le degré de vérité et de scientificité d'un récit savant. Les discours scientifiques de certains géologues sont des « rêveries » plus extravagantes que celles des poètes et ne doivent donc pas prétendre plus que ces dernières à une quelconque vérité. En une matière indécidable, comme l'est celle de l'évolution ou de la permanence des espèces, seule la vraisemblance peut trancher entre deux théories savantes. En l'absence de faits, de traces ou de documents, la démonstration scientifique procède moins par hypothético-déduction que par abduction.

Il faut donc aux savants géologues élaborer un régime de la preuve qui tienne de l'interprétation plausible, du possible, voire du vraisemblable plutôt que de l'observable. Les géologues trouvent l'exemple d'un tel raisonnement dans un texte littéraire ; le conte philosophique de Voltaire, intitulé *Zadig ou la Destinée* (1747), a en effet fourni à Georges Cuvier d'abord l'illustration parfaite de la méthode d'analyse des restes fossiles exposée en 1812 dans les *Recherches sur les ossements fossiles*. L'ouvrage consacrait la naissance de la science de l'anatomie comparée. Georges Cuvier y indiquait que le principe de la corrélation des formes, loin de pouvoir être expliqué, reposait sur de multiples observations qui permettaient par exemple de savoir que la trace d'un pied fourchu révélait la présence d'un ruminant et concluait en ces termes : « c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig » (Cuvier, 1834 : t. I, 184-185). En 1880, Thomas Huxley se référait à Cuvier pour ériger la « méthode de Zadig » en méthode scientifique devant s'appliquer à l'ensemble des disciplines relevant de l'histoire naturelle ; le conte philosophique allait conférer au raisonnement par induction et par analogie, droit de cité dans les sciences. Pour ce faire, Huxley ouvrait l'essai « *On the Method of Zadig. Retrospective Prophecy as a function of science* » par une glose ironique du conte, feignant d'avoir échoué à découvrir la véracité historique de l'histoire de Zadig pour mieux affirmer que comptaient surtout les vérités proférées par le « philosophe » Zadig (Huxley, 1893 : t. IV, 1-3). Véracité historique et vérité savante ne se confondaient donc plus et le recours à la fiction imaginaire n'était plus incompatible avec la scientificité du discours savant.

Or dès 1870, l'historien Edgar Quinet, dans *La Création*, avait entrepris de « faire entrer la révolution contemporaine de l'histoire naturelle dans le domaine général de l'esprit humain » (Quinet, 1870 : t. I,1) et désignait la géologie comme fer de lance de cette « révolution » méthodologique qui devait entraîner de nouvelles articulations entre sciences et arts. Si le langage en effet peinait à faire saisir les mondes « révélés d'hier », l'art pouvait contribuer à les représenter et l'imagination créatrice participer à l'élaboration des théories savantes : « Et pourquoi les arts ne

nous aideraient-ils pas à retrouver ce passé ? Si nous voulons faire rentrer dans les arts la grande imagination créatrice, n'est-ce pas là une voie qui s'ouvre d'elle-même et invite le génie à s'y engager ? ». Non seulement donc les artistes prendraient part aux progrès de la géologie, mais la géologie, en leur livrant de nouveaux sujets et de nouveaux thèmes, contribuerait à l'avènement d'un art nouveau, peignant les origines du monde. Quinet, pour qualifier cet art, n'inventait pas de catégorie nouvelle : « Si les artistes grecs et modernes étaient réduits à imaginer des alliances de formes impossibles, l'artiste dont je parle n'aurait, au contraire, qu'à puiser dans le monde organisé ; il aurait l'avantage de trouver sous sa main des formes toutes préparées dans l'atelier de la nature ; il pourrait ainsi être réaliste tout en dépassant les limites du monde actuel, ce qui semble le but suprême de l'art » (Quinet, 1870 : 35-36). La géologie ouvrirait aux écrivains et aux romanciers la voie d'un nouveau réalisme qui ne prétendrait ni à la conformité avec l'expérience vécue par le lecteur, ni à la véracité historique, mais à la vérité naturelle. Ainsi la définition de la « littérature », en tant que *corpus* d'œuvres souvent fictives ici, s'en trouverait renouvelée.

5. Conclusion

Les usages ornemental, documentaire et heuristique du « littéraire » dans le discours savant ne sont pas inventés au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Mais, dans le contexte de la spécialisation des disciplines savantes et de l'émergence de la littérature en tant que *corpus* et discipline, ces usages deviennent problématiques et leurs conditions de possibilité sont en conséquence explicitées par ceux qui y ont recours. Ces conditions touchent à la fois à la redéfinition des méthodes scientifiques défendues et à l'élaboration d'acceptions nuancées de ce que les savants entendent par « littérature ». Sans doute n'est-il guère surprenant que les tenants de certaines disciplines savantes ne se concentrent que sur certains genres ou sur certains outils des études littéraires : que la géologie, comme l'Histoire, interroge la pertinence de l'usage de la fiction n'a rien de surprenant, que l'histoire naturelle, au moment de se distinguer de la philosophie naturelle, ait recours au conte philosophique est logique. Et les représentants des études littéraires auraient beau jeu de montrer que ce que les savants entendent par « littérature » n'est que la représentation qui convient le mieux à leurs démonstrations. Ce que montre l'étude de ces usages est qu'elle définit un spectre large de ce qui relève de la littérature, allant des répertoires de formes, de figures et de genres aux œuvres et aux méthodes d'analyses de la discipline. En d'autres termes, les savants qui font usage du littéraire, dès la fin du XVIII^e siècle, loin de le réduire à un travestissement formel, explorent toutes les capacités heuristiques à la fois des œuvres et des méthodes de la discipline naissante (ne serait-ce que sous la forme de la philologie). Les trois usages, au sein d'un même texte, ne sont pas exclusifs l'un de l'autre.

On pourrait, suivant les remarques de Thomas Benatouïl déplorer que l'étude des usages du littéraire ne présuppose que la littérature puisse être usitée, et qu'on ne lui applique qu'une portée utilitaire (Benatouïl, 2014 : 31). Or la littérature est précisément née du refus de la rhétorique. Il apparaît cependant que l'estimation politique contemporaine des « retombées » des études littéraires en termes de compétences a occasionné un retour en force de la réduction de la discipline littéraire à l'apprentissage d'un art d'écrire, voire, plus rarement d'argumenter. Or, l'étude littéraire des textes savants qui empruntent à la sphère de la « littérature » montre fort bien que les savants eux-mêmes reconnaissent à la littérature un autre usage que celui de la rhétorique et consacrent d'une certaine manière l'efficacité scientifique des facultés heuristiques auxquelles la lecture et les analyses littéraires des œuvres prédisposent leurs tenants. Ceux-ci pourraient s'en souvenir parfois lorsqu'il s'agit d'évoquer l'utilité, voire la nécessité des études littéraires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARRÈRE, Anne & Danillo MARTUCELLI (2009): *Le Roman comme laboratoire : de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BENATOUIL Thomas (2014) : « J'écris pour des utilisateurs », in Hervé Oul'hen (dir.), *Usages de Foucault*. Paris, Presses Universitaires de France, 31-42.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri (1984 [1788]): *Paul et Virginie*. Paris, Gallimard (« Folio classique »).
- BERTHELOT, Marcelin (1885) : *Les Origines de l'alchimie*. Paris, Georges Steinheil.
- BROSSEAU, Marc et Micheline CAMBRON (2003) : « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, 44:3, 525-547. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/008205ar>.
- BUCKLAND, William (1837): *Treatise on Geology*. London, Pickering, t. I.
- BUFFON, Georges Louis Leclerc (1827) : *Œuvres complètes de Buffon*. Paris, Delangle, t. I.
- CASTRES, Antoine Sabatier de (1770) : *Dictionnaire de littérature*. Paris, Vincent, t. III.
- CERTEAU, Michel de (1980) : *L'Invention du quotidien*. Paris, Gallimard.
- CHASSOT, Fabrice (2011) : *Le Dialogue scientifique au XVIII^e siècle*. Paris, Garnier.
- CUVIER, Georges (1821) : « Discours préliminaire », *Recherches sur les ossements fossiles*. Paris, Dufour et D'Ocagne, t. I, I-XC.
- CUVIER, Georges (1861a) : « Éloge historique de Daubenton », *Recueil des éloges historiques*. Firmin Didot Frères, 3-36.
- CUVIER, Georges (1861b) : « Éloge historique de Lacépède », *Recueil des éloges historiques*. Firmin Didot Frères, 371-409.

- DELAMBRE, Jean Baptiste Joseph (1817) : *Histoire de l'astronomie ancienne*. Paris, V^e Courcier, t. I.
- DIDEROT, Denis & Jean-Baptiste Le Rond D'ALEMBERT (1786) : *Encyclopédie*. Paris, Brisson, t. 15.
- GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne (1830) : *Principes de philosophie zoologique discutés en mars 1830 au sein de l'Académie royale des sciences*. Paris, Pichon et Didier.
- HORACE (1821) : *Ars poetica, Œuvres poétiques d'Horace*. Campenon (éd.), Paris, Boucher, t. II.
- HUXLEY, Thomas (1893) : « On the method of Zadig. Retrospective Prophecy as a function of Science », in *Science Hebrew Tradition, Collected Essays*. London, Macmillan, t. IV, 1-37.
- JABLONKA, Ivan (2014) : *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Paris, Seuil.
- JABLONKA, Ivan (2016) : *Laëtitia ou la fin des hommes*. Paris, Seuil.
- JULLIEN, Bernard (1866) : *Traité des figures et des formes du style*. Paris, Hachette.
- LAMARCK, Jean-Baptiste de (1809) : *Philosophie zoologique*. Paris, Dentu.
- LYELL, Charles (1830) : *Principles of Geology*, London, Murray.
- LYELL, Charles (1843) : *Principes de géologie*. Traduction française de Tullia Meulien, Paris, Langlois et Leclercq, t. I et t. II.
- MARCHAL, Hugues [dir.] (2013) : *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris. Éditions du Seuil.
- NORDEAU, Max (1892) : *Entartung*, Berlin, Carl Duncker Verlag.
- NORDEAU, Max (1894) : *Dégénérescence*. Traduction française d'Auguste Dietrich. Paris, Félix Alcan.
- PIETTE, Albert (2017) : *Le volume humain. Esquisse d'une science de l'homme*. Paris, Les Bords de l'eau.
- PLAYFAIR, James [éd.] (1822) : « Biographical Memoir », *The Works of John Playfair*, Edinburgh, Archibald Constable and co, t. 1.
- PLAYFAIR, John (1812) : « Elements of Geometry, Geometrical Analysis and Plane Trigonometry [...] by John Leslie », *The Edinburgh Review*, 20.
- PTOLÉMÉE (1813) : *Composition mathématique*. Traduction de P. Halma. Paris, Henri Grand, t. I.
- QUINET, Edgar (1870) : *La Création*. Paris, Librairie internationale, t. I.
- WANLIN, Nicolas [dir.] (2019) : *Littérature et sciences au XIX^e siècle. Une anthologie*. Paris, Garnier.
- WEBER, Anne-Gaëlle (2016) : « Alexander von Humboldt : un précurseur de l'éco-poétique ? », *Loxias*, 52. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8289>.
- WEBER, Anne-Gaëlle (2019a) : « Goethe et les sciences : une histoire de métamorphose », in *Fabula / Les colloques. Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6101.php>.
- WEBER, Anne-Gaëlle [dir.] (2019b) : *Passerelles, entre sciences et littératures*. Paris, Garnier.

Traductoras en el gozne del cambio de paradigma científico

Lourdes PÉREZ GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo

lourdes@uniovi.es

ORCID: 0000-0002-2165-6098

Resumen

Entre los siglos XVII y XVIII se produce una revolución científica en todos los ámbitos del conocimiento, personificada por la historia con algunos nombres destacados. Pero detrás, al lado, a lo lejos, muchos otros nombres –de mujer también– participaron en este proceso realizando distintas tareas, entre ellas la traducción (sobre todo al/ del francés, lengua de mayor proyección entonces). Viajaremos por el cambio de paradigma en física y química y pondremos el foco, en esa zona oscura pero necesaria del gozne que articula esa larga transformación, sobre algunas mujeres traductoras, científicas autodidactas, cuya tarea indispensable para la transmisión y consolidación del conocimiento, fue velada o desdibujada.

Palabras clave: Traducción, Física, Química, Paradigma, Francés, Mujeres.

Résumé

Les XVII^e et XVIII^e siècles ont été le cadre d'une révolution scientifique majeure dont les principaux acteurs sont reconnus par l'histoire. Or, derrière ces grands noms, à leur côté ou au loin, d'autres noms – de femmes aussi – ont participé à ce processus par la réalisation de tâches diverses dont, notamment, la traduction (en et du français surtout, la langue qui s'imposait à l'époque). Nous suivrons ce changement de paradigme en physique et en chimie et mettrons en lumière – dans cette zone obscure mais nécessaire qui constitue la charnière de cette longue transformation – ces traductrices, scientifiques autodidactes, dont le travail, indispensable pour la transmission et la consolidation des connaissances, a été voilé ou négligé.

Mots clé : Traduction, Physique, Chimie, Paradigme, Français, Femmes

Abstract

Between 17th and 18th centuries we witnessed a scientific revolution in all the branches of knowledge, whose most remarkable names history keeps record of. But behind, on the sidelines, in the distance, many other names – of women too – participated in this process of carrying out different tasks, including translation (especially to / from French,

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

language of greater projection then). We will examine the paradigm shift in physics and chemistry, focusing on this dark zone of the hinge which is needed to explain how this long transformation took place, putting the focus on some female translators, self-taught scientists, whose indispensable role for transmission, dissemination and consolidation of knowledge was veiled or blurred.

Keywords: Translation, Physics, Chemistry, Paradigm, French, Women.

L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome.

Simone de Beauvoir (1949 : I, 15-16)

1. La/s lengua/s y las revoluciones científicas

A principios del siglo XVIII, cuando empieza la vida de una de las traductoras objeto de este trabajo, Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquesa de Châtelet (1706-1749), el latín era la lengua indiscutible en la que se hacía y debía expresarse la ciencia y, por tanto, la herramienta con la que los eruditos podían comunicarse entre ellos, independientemente de cuál fuera su lengua materna. El latín era la *lingua franca* para los (pocos) científicos. De hecho, desde el siglo V al siglo XI, prácticamente todos los documentos están escritos en latín; era la lengua de la Iglesia, las escuelas y los monasterios, aunque en los siglos X y XI aparecen ya testimonios escritos de equivalencias en lengua vulgar al margen de los textos latinos, que se fueron desarrollando en los siglos XII y XIII, consolidándose las lenguas vernáculas en el XIV. A partir del siglo XV-XVI, la literatura ya se produce en las lenguas vernáculas, pero la ciencia se estudia en latín (textos originales o traducidos del griego o del árabe) y, en menor medida en griego, y se escribe también en latín. Los autores pioneros en la utilización de lenguas vernáculas en textos científicos fueron Alberto Durero, en alemán, en 1525, con un tratado sobre medición con compás y regla (*Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien Ebenen und gantzen Corporen*); Galileo Galilei, en italiano, en 1623, con un debate sobre el movimiento del universo en torno al sol (*Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo Tolemaico, e Copernicano*); René Descartes, en francés, en 1637, con una de las obras que inaugura el pensamiento moderno y que destaca el valor de las matemáticas en la creación de la nueva ciencia (*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*); o Robert Boyle, en inglés, en 1661, con un texto que planteó que la materia está formada por átomos y sus combinaciones cuyo movimiento es la base de todo fenómeno (*The sceptical chymist*).

Pero no todas estas lenguas tenían el mismo peso ni la misma influencia, había variaciones en función de quien ejerciera mayor poder político y económico: en

los siglos XV y XVI el peso era del castellano, en el XVII y el XVIII del francés y, ya a partir del XIX el inglés. El italiano, sin haber sido la lengua de un gran imperio fue, sin embargo, la lengua de las cortes europeas occidentales en el siglo XV y XVI, ya que era la lengua de la Iglesia de Roma, una institución que extendió los brazos de su poder a todas las naciones católicas (Cáceres, 2000: 48).

El francés medieval, que se hablaba desde el siglo IX hasta el XIV en la mitad norte del territorio francés actual y por la nobleza normanda en sus territorios (Sicilia, islas británicas...), se había hecho oficial en el primer tercio del siglo XVI, en el territorio galo y en la corte de Bruselas y empezó a definirse como un idioma estable y reconocido a nivel internacional en 1634, cuando el cardenal Richelieu creó la *Académie Française*¹, para estandarizar la lengua oral y escrita, así que en la segunda mitad del siglo XVII, tras la creación de la *Académie des sciences* en 1666 según el proyecto de Colbert, primer ministro de Luis XI, se hallaba ya completamente extendida alcanzando una proyección mundial, rivalizando con el latín en el ámbito científico.

De modo que a partir del siglo XVII el contexto lingüístico había evolucionado: las lenguas vernáculas estaban consolidadas, pero las élites (sobre todo las científicas) conocían y utilizaban el latín. Y en este contexto empieza a cristalizar una transformación importante de las ciencias. Es lo que Kuhn denomina revolución científica, que significa un cambio de paradigma para sustituir, una vez cuestionado y refutado, lo que estaba funcionando como evidencia científica hasta ese momento.

En *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Kuhn aborda la ciencia como una actividad concreta que en cada época histórica presenta peculiaridades y características propias y que se desarrolla siguiendo determinadas fases caracterizadas por distintos paradigmas o realizaciones científicas universalmente reconocidas. «Un paradigma es lo que los miembros de una comunidad científica comparten y, a la inversa, una comunidad científica consiste en hombres que comparten un paradigma» (Kuhn, 1971: 271). Cuando el paradigma no es capaz de resolver todos los problemas (también llamados anomalías o enigmas), y estos persisten a lo largo de los años o de los siglos, el paradigma en conjunto comienza a ponerse en cuestión, con vistas a resolver la o las cuestiones más problemáticas (Sánchez-Cerezo, 2003) y a sustituir el paradigma vigente por un nuevo paradigma (como sucedió con la visión copernicana del mundo, que derrocó a la concepción aristotélica, o con la teoría de la relatividad de Albert Einstein, que sustituyó a la visión newtoniana de la realidad), comenzando un nuevo ciclo y un nuevo proceso de ciencia normal, que no suele ser fácil y armonioso ni unánimemente compartido por toda la comunidad científica; de hecho: «El surgimiento de un paradigma afecta a la estructura del grupo que practica en ese

¹ No fue la primera, la *Accademia della Crusca* se fundó en Florencia en 1583, pero sí la de mayor influencia (la Real Academia española se fundó en 1713 a imitación de la francesa).

campo [...] Pero hay siempre hombres que se aferran a alguna de las viejas opiniones» (Kuhn, 1971: 45-46).

A principios del siglo XVIII, las anomalías que se habían ido acumulando a lo largo de varios siglos eran suficientes para que el paradigma vigente no solo en las ciencias más experimentales (física y química), sino también en las metodologías y procedimientos, así como en los medios y recursos para la divulgación de conocimientos (lenguas vehiculares, canales de comunicación, soportes de transmisión, traducciones...) culminara un camino largo y dificultoso hacia los nuevos paradigmas.

2. Cambio de paradigma en física

¿Cómo se produjo este cambio de paradigma? Recordemos que el concepto que imperaba en física hasta el siglo XVI era el de geocentrismo, que colocaba en el centro a la Tierra (aunque ya en el s. III a. C., Aristarco de Samos, después de estudiar el tamaño y la distancia del sol y determinar que el sol era mucho más grande que la tierra, concluyó que la tierra y los planetas giraban alrededor del sol –heliocentrismo–), basado en la teoría geocéntrica de Aristóteles, desarrollada siglos más tarde por Ptolomeo (Crombie, 1978, 1980).

Ptolomeo (siglos I-II d. C.) es el autor del tratado astronómico *Almagesto* (el gran tratado) preservado, como muchos tratados científicos griegos clásicos, en un manuscrito árabe, posteriormente disponible en el s. XII en la traducción al latín de Gerardo de Cremona –que se trasladó de Italia a Toledo para traducir ese texto–, versión que pasó a la tradición científica europea. Su modelo del universo era el aristotélico: la Tierra estaría inmóvil ocupando el centro del universo, pero el Sol, la Luna, los planetas y las estrellas, en vez de girar alrededor de la tierra a una distancia fija, girarían desplazándose en un pequeño círculo, llamado «epiciclo».

Este conocimiento, al que se fueron incorporando dudas e incertidumbres, generadas por la cada vez mayor sofisticación y precisión de aparatos de observar y medir –el astrolabio (ya descrito por Ptolomeo e Hipatia de Alejandría), la esfera armilar, el reloj astronómico, el equatorium, el nocturlabio...–, no pudo cristalizar hasta el renacimiento, cuando destacan los tres grandes nombres que personalizaron el inicio del cambio de paradigma: Copérnico, Kepler, Galileo y abrieron la puerta a que, finalmente, Newton formulara las leyes de la física gravitacional, consolidándose el cambio de paradigma (Hawking, 2006; Crombie, 1980; Stenger, 1991).

El astrónomo polaco Copérnico (1473-1543) tras observar el cielo nocturno durante más de 30 años desde la torre de la catedral, demostró matemáticamente en *De revolutionibus orbium coelestium*, publicado el mismo año de su muerte (1543), que la Tierra giraba alrededor del Sol, que la Tierra rotaba completamente sobre sí misma cada 24 horas y que la Tierra daba una vuelta completa al Sol en ciclos de un año, estableciendo un hito, el llamado giro copernicano, que iba a abrir la puerta al cambio de paradigma científico. El astrónomo y matemático alemán Kepler (1571-

1630), partiendo de que el Sol era el centro del sistema, descubrió que los cuerpos celestes se movían describiendo elipses –desmontando definitivamente el complejo mecanismo de epiciclos y deferentes de Ptolomeo– y sintetizó y describió estos movimientos en tres leyes, sin poder dar consistencia matemática a su teoría, ya que no tenía explicación para esos movimientos, pero había dado un paso más (había aportado una anomalía más a la crisis) en la sustitución del modelo aristotélico. El astrónomo, matemático e ingeniero italiano Galileo Galilei (1564-1642) investigó los problemas que suscitaba el descubrimiento de Copérnico: ¿por qué si la tierra gira sobre su eje los objetos permanecen en su superficie? ¿Cómo puede girar la tierra alrededor del sol sin que nada la impulse? Y experimentó² tirando objetos de distinto tamaño y peso desde la torre inclinada de Pisa³, observando que los cuerpos caían al mismo tiempo, independientemente de su masa, tamaño y forma, y que no caían con velocidad constante, como creía Aristóteles, sino que iban acelerándose– pero sin poder explicar la fuerza que los atraía a la superficie de la tierra.

De modo que nos encontramos con nuevas constataciones sobre el movimiento de los astros, pero no generalmente aceptadas, y menos por la iglesia; recordemos que en 1633 la Inquisición romana había condenado a Galileo por afirmar la movilidad de la tierra, y que él decidió retractarse⁴ a cambio de un arresto domiciliario hasta su muerte⁵.

Sobre el campo abonado por estos antecedentes, el científico inglés (físico, matemático, filósofo, alquimista...) Newton (1642-1727) publicó, en 1687 y en latín, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* donde formuló en términos matemáticos sus tres leyes de la mecánica o del movimiento y la ley de la gravitación universal, proponiendo una nueva visión de la mecánica, con consecuencias en los campos del movimiento, de las fuerzas y de las formas de los planetas.

Podría pensarse que esta teoría (Galindo, 2012), que resolvía tantas dudas y anomalías, sería rápidamente aceptada, pero no fue así y mucho menos en Francia

² De hecho, sistematizó el método experimental para hacer ciencia. Primero: convertir en datos las observaciones realizadas (transformar en números lo que se observa). Segundo: formular una hipótesis que intente explicar lo observado y deducir las posibles implicaciones (método hipotético-deductivo). Finalmente: confirmar o refutar la hipótesis planteada tras la experimentación.

³ Aunque parece que el experimento desde la torre de Pisa no fue real (pero, *si non è vero, è ben trovato*), sí lo fue el que realizó deslizando pesos sobre planos inclinados con diferentes grados de inclinación.

⁴ «[...] Io Galileo Galilei sodetto ho abiurato, giurato, promesso e mi sono obligato come sopra; et in fede del vero, di mia propria mano ho sottoscritta la presente cedola di mia abiuratione et recitala di parola in parola, in Roma, nel convento della Minerva, questo di 22 giugno 1633. Io Galileo Galilei ho abiurato come di sopra, mano propria. (Abiura di Galileo Galilei)» (*Lux in Arcana* Archivo Secreto Vaticano. Museo capitolino. Roma. Febrero-septiembre de 2012).

⁵ Peor suerte había corrido el napolitano Giordano Bruno, quemado vivo en 1600 por «herético, impenitente, pertinaz, obstinado» (Prieto, 2017: 127).

donde, para el movimiento de los planetas, triunfaba la explicación del filósofo, físico y matemático Descartes (1596-1650), expuesta en *Principia Philosophiae*, publicada en 1664, que partiendo de la premisa de que Dios existe, explica el mundo como una gran máquina cuyo primer movimiento, que continúa por inercia, en cantidad finita, constante e indestructible, fue un impulso de Dios, aunque, para evitar problemas con la iglesia, que no parecía encajar bien el concepto de movimiento, indicó que no existía el movimiento ni el reposo en sí mismos: «El movimiento y el reposo sólo son dos diversas formas del cuerpo en que se dan» (Descartes, 1995: 89) y, para mayor seguridad, se instaló en Holanda entre 1629 y 1649, donde la Iglesia era más tolerante que en Francia; aun así, cuando se enteró de la sentencia⁶ del Santo Oficio a Galileo, renunció a la publicación de *Le Monde / Traité du monde et de la lumière*, donde expone el movimiento de la tierra, obra que se publicará en 1664, después de su muerte.

Como ya hemos apuntado, la difusión y asimilación de la nueva física fue lenta, también en Francia, no sólo por razones ideológicas, religiosas y nacionales (recordemos que la *Académie des sciences de France* y la universidad de la Sorbona son cartesianas) sino por las dificultades inherentes a los lenguajes empleados (el lenguaje matemático, fundamentalmente geométrico, y el latín), de ahí la importancia de los textos de divulgación de la teoría científica y de las traducciones que permitieron el traspase de conocimientos y la comunicación entre científicos.

La primera obra de divulgación de las teorías de Newton en Francia es la del astrónomo y matemático francés Maupertuis⁷, que había ingresado en la *Académie des sciences* en 1723 y que en 1728 visita Londres, donde descubre las ideas de Newton, siendo su primer gran defensor en Francia, y que publica en 1732 *Discours sur la figure des astres... avec une Exposition abrégée des systèmes de M. Descartes et de M. Newton, par M. de Maupertuis*, donde se posiciona a favor de Newton en general y, en concreto, en la controversia sobre la forma de la tierra –según Newton tenía forma de elipsoide de revolución (achatada por los polos)– frente a Cassini (cartesiano y francés) –para quien estaba estirada por los polos (achatada por el ecuador)⁸.

La segunda obra de divulgación es de Voltaire, ampliamente conocido y estudiado como autor teatral y poeta, como filósofo ilustrado inspirador de la revolución

⁶ En Roma se publica el 2 de julio, en Florencia el 12 de agosto, en Alemania a finales de agosto, en Bélgica en septiembre, en Francia no llega a publicarse.

⁷ En aquellos momentos, uno de los pocos franceses (por no decir el único) newtoniano.

⁸ La *Académie des sciences* organiza dos expediciones para medir la longitud de un arco polar y de un arco ecuatorial y poder determinar la forma de la Tierra. La primera en 1735 al Virreinato de Perú, compuesta por Louis Godin, Pierre Bouguer y Charles Marie de la Condamine, además de los científicos españoles Jorge Juan y Santacilia y Antonio de Ulloa. La segunda a Laponia en 1736, compuesta por Maupertuis, Clairaut y Celsius. En los años cuarenta se difundieron los resultados de estas expediciones, quedando demostrado el achatamiento por los polos (como defendían los newtonianos) y no el achatamiento por el ecuador (como defendían los cartesianos).

francesa y como partícipe en la elaboración de la magna obra *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*⁹.

De Voltaire se conocen sus polémicas con la Iglesia, su planteamiento anticlerical (aunque deísta¹⁰), su posicionamiento por un estado laico con división de poderes, su defensa de las libertades.

De Voltaire también se conoce su facilidad para buscarse problemas con sus sátiras y críticas¹¹ y su afán viajero y cosmopolita¹², a veces por exilio o autoexilio, o por deseo de conocer.

Menos se conoce su inmensa fortuna, amasada al calor de operaciones financieras más o menos «especulativas»¹³.

Y menos aún su faceta científica.

Voltaire estaba en Inglaterra en 1727 (donde se había exiliado tras su segundo paso por la Bastilla), el mismo año de la muerte de Newton, al que no llegó a conocer, pero a cuyo funeral asistió. Al regresar a Francia en 1731, escribió sus *Lettres Anglaises* o *Lettres Philosophiques*¹⁴ (se publican en 1734), en las que critica duramente las instituciones francesas comparándolas con las inglesas, que considera modélicas y civilizadas (frente al fanatismo dogmático del cristianismo en Francia opone la libertad de pensamiento y la tolerancia religiosa en Inglaterra; frente al despotismo francés opone la libertad ideológica inglesa y frente al cartesianismo imperante opone la filosofía newtoniana), lo que lleva al Gobierno francés a condenar y secuestrar la obra y a emitir una orden de arresto contra él. Voltaire había iniciado una relación en 1733 con Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquesa de Châtelet y se refugia con ella en Cirey, en una propiedad del marqués de Châtelet, marido de Émilie, que Voltaire se ocupó de restaurar (ya disponía de una gran fortuna), dotándola con un gabinete para realizar experimentos de física y una gran biblioteca. Allí pasaron los siguientes diez años dedicados a la investigación científica.

Fruto de este periodo son dos obras, una de Voltaire y otra de Émilie.

⁹ 45 artículos (solo o en colaboración): élégance, éloquence, esprit, finesse, français imagination...

¹⁰ Nada podía explicarse sin la existencia de un «Ser Supremo». La ciencia podía explicar un fenómeno como el de la gravitación, pero estaba limitada para explicar las causas de dicho fenómeno (esto correspondía a Dios).

¹¹ Fue encarcelado en la Bastilla en 1717 (un año) por burlarse del regente de Luis XIV, Felipe de Orleans y su hija. Y de nuevo en 1726 (unos meses) por un incidente con un miembro de la familia de Rohan.

¹² Estancias en Londres (1726-28), Cirey (1735-44), Paris (1745-47), Luneville (1748), Berlín (1750-54), Ginebra (1755-57) y Ferney (1758-78). Frecuentes visitas a Amsterdam, Bruselas, Basilea.

¹³ Aprovechando algunos errores de diseño de la primera lotería francesa (negocio en que se asoció con su amigo matemático La Condamine), haciendo negocios con los suministros del ejército o facilitando préstamos a la aristocracia.

¹⁴ 25 cartas sobre religión, artes, política, filosofía, ciencia (las cartas XIV-XVII son las que abordan cuestiones científicas).

Describiremos brevemente la de Voltaire que, convencido de que tenía que divulgar la obra de Newton (Aboites, 2001), escribió y publicó en Amsterdam, en 1738, *Éléments de la philosophie de Newton*, obra que le abrió las puertas de gran parte de las academias científicas europeas¹⁵ y le cerró las de *Académie des sciences de France* (creada en 1666) y la de la Universidad de la Sorbona, profundamente cartesianas¹⁶.

El libro consta de tres partes: la primera de nueve capítulos dedicada al análisis de cuestiones metafísicas, la segunda, de trece capítulos, dedicada a exponer la óptica de Newton y la tercera, de catorce capítulos, dedicada a exponer la mecánica newtoniana. Está dedicado a Madame de Châtelet, a quien define como mejor conocedora que él de la obra de Newton:

Madame,
Lorsque je mis pour la première fois votre nom respectable à la tête de ces *Éléments* de philosophie, je m'instruisais avec vous. Mais vous avez pris depuis un vol que je ne peux plus suivre. Je me trouve à présent dans le cas d'un grammairien qui aurait présenté un essai de rhétorique ou à Démosthène ou à Cicéron. J'offre de simples *Éléments* à celle qui a pénétré toutes les profondeurs de la géométrie transcendante, et qui seule parmi nous a traduit et commenté le grand Newton. [...] (Voltaire, 1879: 402)¹⁷.

Pero esta gran obra de divulgación newtoniana no tuvo grandes repercusiones; es más, la *Encyclopédie* ni la menciona en la entrada redactada por d'Alembert *Newtonianisme*¹⁸, donde, por el contrario, sí aparece la Marquesa de Châtelet.

No deja de sorprender que esta obra haya tenido tan poco eco, teniendo en cuenta que en aquel momento el debate newtoniano estaba en plena efervescencia y el cambio de paradigma en física era ya una realidad.

3. Madame de Châtelet en el gozne del cambio de paradigma

Estamos a las puertas de la Ilustración, cuyo objetivo sería «disipar las tinieblas de la ignorancia mediante las luces del conocimiento y la razón», para lo que se

¹⁵ *Royal Society* de Londres, *Royal Society* de Edimburgo, *Accademia Etrusca di Cotorna*, Academia Fiorentina, Academia Prusiana de las Ciencias, Academia de ciencias de Rusia.

¹⁶ Sí ocupó, en 1746, la silla 33 de la *Académie française*.

¹⁷ Esta *Épître dédicatoire*, sin fechar en la edición de 1748, figura en la edición de 1756 y posteriores.

¹⁸ «[...] Quelques auteurs ont tenté de rendre la philosophie newtonienne plus facile à entendre, en mettant à part ce qu'il y avoit de plus sublime dans les recherches mathématiques, & y substituant des raisonnemens plus simples, ou des expériences [...] On doit joindre à ces ouvrages celui de M. Maclaurin, qui a pour titre, *Exposition des découvertes du chevalier Newton*, traduite en françois depuis quelques années, & le commentaire que madame la marquise du Chatelet nous a laissé sur les principes de Newton, avec une traduction de ce même ouvrage [...]» (*L'Encyclopédie*, 1751, t.11 p. 123).

necesitaba difundir hallazgos, descubrimientos, ideas, promover debates, divulgar el conocimiento a toda la humanidad; la traducción era, pues, una tarea fundamental porque la lengua que unificaba a las élites científicas, el latín, era una lengua excluyente, y porque el debate internacional era cada vez más urgente y necesario. Y la lengua más extendida era el francés (sin descartar que también, o desde el francés, se tradujera al inglés, italiano, alemán...).

Y la traducción, esa tarea de secundarios y de anónimos, ese conglomerado de muchos y muchas que no suelen ser reconocidos individualmente –como las estrellas de la vía láctea¹⁹, fue una pieza fundamental del gozne²⁰ que articuló el cambio de paradigma.

Gozne que contiene la paradoja de formar el límite y disolverlo, justamente lo que necesita una revolución científica: cerrar sin dejar de abrir, abrir sin cerrar del todo.

En este gozne encontramos la tarea de traductora de Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquesa de Châtelet, nacida en París en 1706 y fallecida a los 43 años, después de su cuarto alumbramiento, en 1749.

En 2006 se celebró por primera vez un coloquio dedicado a Madame de Châtelet y dos años más tarde se publicó el libro de actas (Kölving y Coucelle, 2008). Por primera vez se analizó, debatió, contrastó, la figura de esta mujer que hasta entonces (y todavía actualmente) era fundamentalmente conocida como «la amante de Voltaire», a pesar del talento que demostró en los múltiples ámbitos que cultivó: filosofía, lenguas, música, literatura, ciencia.

Nos centraremos en su faceta de traductora –y divulgadora– de ciencia.

Émilie tuvo una esmerada educación, tanto en música, literatura y lenguas –latín, griego, alemán e inglés²¹ como correspondía a una dama de su posición y también en ciencias –la que se dispensó a sus hermanos– y que profundizó posteriormente con clases de científicos de alto nivel como Maupertius²², Clairaut²³ o

¹⁹ Aunque se dice que ya en el s. IV a. C. Demócrito interpretó aquel haz blanco en el cielo como muchísimas estrellas muy lejanas, no se supo con certeza hasta que, en 1606, Galileo, utilizando un telescopio, confirmó que eran estrellas demasiado tenues como para ser reconocidas individualmente.

²⁰ El concepto de gozne que queremos utilizar no es un gozne cualquiera, es el que utilizó Marcel Duchamp para una puerta de su apartamento de la calle Larrey 11 (donde vivió entre 1927 y 1942). La puerta, o comunicaba el baño con el estudio o éste último con el dormitorio, de modo que se cerraba y se abría simultáneamente (Naegle, 2007).

²¹ Aprovechó sus estancias en Bruselas para aprender flamenco. Estudió italiano para poder comunicarse con el ensayista italiano Algarotti, cuyo libro de divulgación *Newtonianismo per le dame*, empezó a traducir, tarea que posteriormente abandonó por considerar el libro poco serio.

²² La introdujo en el conocimiento de la física newtoniana. Mantuvo con él una relación sentimental antes de instalarse con Voltaire en Cirey.

König²⁴, todos ellos miembros de la Academia de Ciencias de Francia (Badinter, 1983, 2008).

Cuando acompaña a Voltaire, que se auto-exilia en Cirey para eludir la orden de arresto que pesa sobre él por la publicación de las *Lettres philosophiques*, Émilie utiliza su tiempo para escribir sus propios textos científicos: *Institutions de Physique*²⁵ y *Dissertation sur la nature et la propagation du feu*²⁶ y para traducir los *Principia Mathematica* de Newton.

Institutions de Physique, estaba en prensa en 1738, el mismo año en que Voltaire publicaba en Amsterdam *Éléments de la philosophie de Newton* (en cuya dedicatoria, como ya hemos indicado, había dejado clara la superioridad de Madame de Châtelet: «seule parmi nous a traduit et commenté le grand Newton») y es «un traité de paix entre Descartes, Leibniz et Newton» (Locqueneux, 1995; Gardiner, 2008), porque en esta obra, destinada a servir de manual para su hijo, a quien se lo dedica, trata de conciliar la física de Newton con la metafísica de Leibniz, cuyo modelo de pensamiento fue un verdadero hallazgo para ella, ya que le permitió conectar los temas filosóficos y metodológicos expuestos en la primera mitad de la obra con las teorías físicas explicadas en la segunda. Una metafísica compatible con la física de Newton, que ayudaba a completarla y a eliminar sus contradicciones posibilitando encontrar respuestas adecuadas e inteligibles a preguntas²⁷ que hasta entonces sólo se podían contestar apelando a la voluntad divina o a los límites del conocimiento humano. La obra se convirtió en una introducción innovadora a la nueva física, que analizaba cuestiones como las propiedades de la materia, la naturaleza de la explicación, el papel de las hipótesis, la función de Dios en el universo o la posibilidad de la voluntad libre

²³ Escribe entre 1734 y 1736, posiblemente para ella, uno de los primeros libros pedagógicos: *Éléments de géométrie* (publicado en 1741), posteriormente adaptado al sistema decimal y utilizado en el sistema público de enseñanza.

²⁴ Matemático enviado por Bernouilli a Cirey para que Émilie siguiera profundizando en las matemáticas y quien la introduce en las teorías de Leibniz. Émilie rompe con él cuando pretende usurparle la autoría de *Institutions de Physique*.

²⁵ Publicado en 1740 «ce premier tome étoit prêt à être imprimé dès le 18 septembre 1738... mais l'Auteur ayant voulu y faire quelques changements, me la fit suspendre; ces changements, avoient pour objet la Métaphysique de M. de Leibnits dont on trouvera une Exposition abrégée au commencement de ce volume» (Avertissement du libraire).

²⁶ Con este trabajo participó en el concurso de la *Académie Royale des Sciences* de 1739, cuyo tema era *Sur la nature du feu*. Émilie y Voltaire, cada uno por su parte, enviaron sus textos, pero el premio lo obtuvo Euler, aunque, dada la calidad de los textos la academia decidió editarlos, cosa que no había sucedido nunca con una mujer. En este trabajo, de 140 páginas había dos ideas fundamentales: la luz y el calor tenían una causa común y los rayos de distintos colores no proporcionan el mismo grado de calor.

²⁷ ¿Cuáles son los constituyentes básicos del universo?, ¿qué hace posible la ley de la gravitación?, ¿cómo surge el movimiento a partir de una materia inerte y puramente pasiva?, ¿qué relación hay entre la materia y el pensamiento?, ¿cómo es posible la libertad humana en un mundo mecánico?

en un mundo mecánico, sacando a la luz un conjunto de presupuestos metafísicos que, declarados o no, subyacían a todos los planteamientos científicos (Macarrón, 2009, Molero, 2003). Supo aunar en lo principal las teorías de los tres grandes sabios, y sin embargo siempre encontraba algo en sus teorías con lo que no estaba de acuerdo. Mientras que sus contemporáneos varones estaban cada uno a favor de solo uno de estos sabios y en contra de los otros dos, ella fue la primera en ver lo positivo de cada uno de ellos e intentar construir una teoría unificada.

La decisión de Mme du Châtelet de atreverse a intentar una síntesis de metafísica y física, de defender la compatibilidad de las posiciones de Newton y Leibniz fue de una gran originalidad y valentía. Su afán de someter a discusión pública ambas doctrinas dejando a un lado los prejuicios supuso uno de los últimos episodios de una batalla que se libraba para no desvincular ciencia y filosofía, de la que Wolff constituirá su representante más destacado. Finalmente, los «positivistas» ganaron y dejaron establecido como axioma que la filosofía y la ciencia habían de tomar caminos distintos (Macarrón, 2009: 57).

A raíz de la publicación de esta obra y del debate (primer debate científico público entre un hombre y una mujer) con el secretario de la Academia, Dortous de Mairan²⁸, en la carta que éste le escribió y publicó (Mairan: 1741) sobre la teoría de las fuerzas o *vis viva*²⁹, polémica recogida en la reedición y que se extendió a otros países gracias a la traducción de la obra al alemán e italiano, es elegida miembro de la Academia de ciencias de Bolonia³⁰ (la única en Europa que admitía a mujeres) en 1746 (en el mismo año en que Voltaire entra en la *Académie française*) y, posteriormente, de la *Académie de Stanislas (Société Royale des Sciences et Belles-Lettres de Nancy)*.

La traducción de los *Principia Mathematica* de Newton –la única que existió en francés hasta hace muy poco– fue la obra de mayor envergadura de Émilie. Empezó la traducción en 1745 y la dio por terminada en 1749 tras haber intensificado el trabajo los últimos meses ante el peligro que intuía por su inminente parto (a pesar de

²⁸ Apoyado por el también cartesiano Abbé Deidier, que también refutaba la existencia de fuerzas vivas, mientras que König y Maupertuis apoyaron a Émilie.

²⁹ Formulación primitiva del principio de conservación de la energía, propuesta por Leibniz –y formulada como proporcional al producto de la masa por el cuadrado de la velocidad– (en esa búsqueda filosófica de resolver el relativismo encontrando un parámetro constante, fijo e inamovible para poder compararlo con lo que cambiaba a o se movía y que para Descartes era la cantidad de movimiento, siempre la misma, que Dios había dado al universo y para Newton el espacio y el tiempo). Posteriormente las fuerzas vivas se denominaron «energía cinética» y las fuerzas muertas «energía potencial».

³⁰ En 1745, un año antes, había sido admitida Laura Bassi, divulgadora de las ideas newtonianas en Italia, primera mujer que obtuvo una cátedra de física en la universidad, donde llegó a impartir clases (uno sus alumnos fue Alessandro Volta).

que ya había tenido tres hijos, dada su edad, temía un mal desenlace) y la envió, pocas horas antes de su muerte³¹ y fechada por ella con el 10 de septiembre de 1749, al conservador de la *Bibliothèque du Roi* (actual *Bibliothèque Nationale de France*), Abé Sallier³², para dejar constancia de su autoría. Fue publicada póstumamente en 1759 (Courcelle, 2008). Esta traducción, que Émilie consultó y verificó con Clairaut, Bernouilli y Jacquier, presentaba una gran dificultad, no sólo por el latín de Newton, no siempre claro y poco adaptable a los nuevos conceptos, sino porque Newton era muy dependiente de la geometría euclidiana y porque era necesario también hacer una traducción del antiguo lenguaje científico al nuevo, de modo que donde Newton multiplicaba las figuras geométricas euclidianas, Émilie utilizó, para mayor claridad, fórmulas analíticas y el sistema de notación propuesto por Leibniz para el recién descubierto cálculo diferencial e integral³³.

Émilie acompañó esta traducción con un comentario³⁴ de 180 páginas, *Synthèse commentée et analyse des Principia par la marquise du Châtelet*, que consta de dos partes: *Exposition abrégée du Système du Monde et explication des principaux phénomènes astronomiques tirée des Principes de M. Newton*, seguido de *Solution analytique des principaux problèmes qui concernent le Systeme du Monde* —donde incluye referen-

³¹ A principios de 1748, Émilie inició una relación sentimental con el joven poeta Saint-Lambert (hacia 1744 su relación con Voltaire se había roto porque éste mantenía una relación con su sobrina Madame Denis) y en 1749 se quedó embarazada e intensificó el trabajo porque temía que el parto fuera fatal. El parto tuvo lugar el 3 de septiembre de 1749 y una semana más tarde empezó a tener fiebre muy alta (posiblemente fiebres puerperales), muriendo a las pocas horas. Su hija murió poco después.

³² «J'use de la liberté que vous m'avez donnée, Monsieur, de remettre entre vos mains des manuscrits que j'ai grand intérêt qui restent après moi. J'espère bien que je vous remercierai encore de ce service et que mes couches, dont je n'attends que le moment, ne seront pas aussi funestes que je le crains. Je vous supplierai de vouloir bien mettre un numéro à ces manuscrits et les faire enregistrer afin qu'ils ne soient pas perdus. M. de Voltaire qui est ici avec moi vous fait les plus tendres compliments, et moi je vous réitère, Monsieur, les assurances des sentiments avec lesquels je ne cesserai jamais d'être votre très humble et très obéissante servante. Breteuil Du Châtelet. À Monsieur l'Abbé Sallier à la Bibliothèque du roi à Paris » (*Catalogue de l'Exposition Émilie du Châtelet*: 87).

³³ El cálculo infinitesimal (cálculo diferencia y cálculo integral) fue objeto de una discusión (controversia del cálculo) entre Newton y Leibniz (ambos afirmaban haberlo creado). De hecho, ambos habían descubierto el cálculo de forma independiente. Newton entre 1666 y 1669, y para 1671 ya tenía escritos dos libros, aunque el primero no se publicó hasta 1704 y el segundo hasta 1736 (9 años después de su muerte). Leibniz descubrió el cálculo entre 1675 y 1676, pero publicó sus descubrimientos antes, en 1684 y 1686. Ambos sintetizaron los conceptos de derivada y de integral como conceptos inversos (teorema fundamental del cálculo) y desarrollaron las herramientas que permiten manejarlos. Pero utilizaron sistemas diferentes de notación y prevaleció el de Leibniz. Por ejemplo, frente a la notación de Newton con un sistema muy poco eficaz de puntos, Leibniz propone para la integral el símbolo \int , el símbolo dx para representar incrementos infinitesimales de x y el símbolo Δx para representar incrementos finitos de x (esta notación fue la utilizada por Madame de Châtelet).

³⁴ Dice Voltaire en el prefacio de la traducción: «On a vu deux prodiges: l'un que Newton ait fait cet ouvrage; l'autre qu'une dame l'ait traduit et l'ait éclairci» (*apud* Newton, 1759 : V).

cias a obras científicas recientes y actualizaciones como la de Bernoulli acerca de las mareas— que dejaban claro su gran conocimiento del estado de la cuestión, su excelente comprensión del pensamiento de Newton, y también sus reparos como, por ejemplo, el que opone a los cálculos de Newton sobre el movimiento de precesión de los equinoccios, que estima requerirían observaciones a más largo plazo e instrumentos de mucha mayor precisión (Hermann, 2008; Touzery, 2008).

En una carta a Federico II de Prusia, fechada el 15 de octubre de 1749, Voltaire (1975: 122) dijo de su amante que era «Un grand homme qui n'avait de défaut que d'être femme». Madame de Châtelet fue una mujer, una gran mujer; una mujer que supo superar las limitaciones familiares, sociales y culturales propias de su sexo, aunque murió prematuramente por causas inherentes a su sexo.

Una mujer sabia y tenaz que aprovechó el privilegio de haber podido formarse para proyectar y divulgar sus conocimientos y su sabiduría, pero que tuvo que reivindicar y velar por la autoría de sus trabajos.

Una mujer que buscó la armonía entre la literatura y la ciencia, las artes y las técnicas, la metafísica y la física. Una mujer que quiso desdibujar la dicotomía que en aquel entonces se estaba formando entre ciencias y letras.

Una mujer traductora de palabras y conceptos, de constataciones y creencias, de letras y números y capaz de transformar la geometría en el nuevo cálculo, en el gozne de esa revolución científica que se fraguó transitando de las generaciones de Euclides a las de Leibniz, de las teorías de Ptolomeo a las de Newton, del latín al francés y de éste a otras lenguas.

4. Cambio de paradigma en química

Si el cambio de paradigma en física había girado (nunca mejor dicho) en torno a la necesidad de conocer, medir y predecir la mecánica (movimiento, equilibrio y fuerzas) de los cuerpos celestes y terrestres, la revolución química, que tarda un siglo más en cristalizar, trata de dejar atrás los conceptos clásicos de elemento, principios... y busca una sistematización y unificación de medidas y denominaciones, métodos de análisis y definición de elementos.

A lo largo de la Edad Media, los elementos seguían siendo los cuatro definidos por Aristóteles: tierra, agua, aire (los tres estados de agregación de la materia: sólido, líquido, gaseoso) y fuego (impulsor de los cambios: energía) y combinaciones de dos pares de propiedades opuestas: frío y calor, humedad y sequedad, aunque algunos alquimistas³⁵ habían propuesto listas alternativas de principios elementales, como

³⁵ La *al-kimiya* llegó a Europa a través de los árabes y su preocupación era la transmutación de los metales (de preferencia en oro) y, para conseguirlo, se necesitaba una sustancia desconocida, un *al-iksir* (elixir), que en Europa se llamó piedra filosofal y que además serviría para curar todas las enfermedades. Georgius Agricola había sustituido en sus trabajos en latín (desde 1530) los términos *alchymia* y *alchymista*, por *chymia* y *chymista*, pero sólo con el propósito de devolver las palabras a sus raíces clásicas. Finalmente, Robert Boyle suprimió la primera sílaba del término «al-quimia» en *The Sceptical*

Paracelso y sus seguidores que creían que todos los cambios químicos se debían a la combinación de la *Tria prima*, comunes a todas las sustancias: sal (el cuerpo); azufre (el alma) y mercurio (el espíritu), y que todo lo que se quemaba era azufre.

El aire era considerado un elemento homogéneo e inerte, hasta que el belga Van Helmont (1580-1644) observó que haciendo arder madera obtenía vapores sin volumen ni forma que parecían aire, pero que no se comportaban igual y, para distinguirlos, los llamó gases, siendo el primero en hacer la distinción entre aire y gas, inaugurando la llamada química neumática.

Esto había sido posible gracias al perfeccionamiento de los instrumentos que se utilizaban en los laboratorios de química (hornos, redomas, cucúrbitas o retortas, campanas, alambiques...) que ya tenían larga historia, porque eran los utilizados por la alquimia, y los aparatos de medir, fundamentalmente la balanza³⁶ –para determinar los pesos–, el areómetro –para medir la densidad de los líquidos–, probetas, pipetas y buretas –para medir volúmenes.

Estos descubrimientos del siglo XVII llevaron a los químicos a una nueva conciencia del fuego. ¿Por qué algunas cosas arden y otras no? ¿Cuál es la naturaleza de la combustión? El fuego, además de uno de los cuatro elementos aristotélicos, era considerado un cuerpo aparte que podía mezclarse con otros cuerpos, es decir, todo lo que puede arder contiene el elemento fuego (el principio filosófico azufre, no necesariamente el azufre real) que se libera en determinadas condiciones. (Asimov, 2010).

Stahl (1660-1734), químico alemán, propuso otro nombre para el principio de la inflamabilidad, el flogisto, de una palabra griega que significa «hacer arder» y desarrolló un esquema basado en el flogisto que explicara la combustión: los objetos combustibles eran ricos en flogisto –cuanto más flogisto tuviese un cuerpo, mejor combustible era– y los procesos de combustión suponían la pérdida de flogisto en el aire. Lo que quedaba tras la combustión no tenía flogisto y, por tanto, no podía seguir ardiendo. Así, la madera tenía flogisto, pero las cenizas no. El fuego, según Stahl, no era un elemento, sino un instrumento y el flogisto el ingrediente material sobre el que actuaba el fuego. El flogisto, materia y principio del fuego, pero no el fuego en sí, estaba presente en todos los cuerpos combustibles y en los metales y era el mismo para todos ellos. El producto de la combustión podía restaurarse, reconvertirse en la sustancia original, si se le añadía flogisto proveniente de cualquier material que lo

Chymist (1661).

³⁶ En 1750 el químico escocés Joseph Black desarrolló la balanza analítica (para medir pequeñas masas con poco margen de error) y Lavoisier aumentó su precisión, con idea de exportar a la química los avances de la física experimental, aplicando las matemáticas a la medición de datos e instaurando una química cuantitativa. Para ello encargó la construcción de tres balanzas más sofisticadas y mejor adaptadas a los diferentes usos (una con una sensibilidad de 20 mg. para 10 kg., otra con una sensibilidad de 5mg. para 600 gr. y otra de 0,1 mg. para 4 gr.).

contuviera: aceite, carbón, hollín (Aréchiga, 2007).

Los escritos de Stahl (*Zymotechnia Fundamentalis Oder Allgemeine Grund-erkänntniß Der Gährungs-kunst*, 1697 y *Fundamenta chimiae dogmaticae et experimentalis*, de 1723), mezcla de latín y de alemán son difíciles de descifrar, aunque este último fue muy divulgado. El francés Rouelle (1703-1770), impartió un curso sobre la revolución stahliana que tendrá una gran influencia y al que asistirán, entre otros, Diderot y Lavoisier, quienes aprenden allí química. A partir de este curso se difundirá la química stahliana y cada químico añadirá retoques y sus marcas personales a la teoría. Rouelle, por ejemplo, hará del flogisto un principio con dos funciones: la de ser un compuesto de las mezclas, y la de ser instrumento de las reacciones químicas.

La teoría del flogisto ganaba adeptos, entre otras razones porque tenía una utilidad práctica para los químicos, ya que permitía explicar fenómenos como la fundición, la fermentación o la calcinación y la alcalinidad que, hasta entonces, no parecían estar relacionados, de modo que hacia mediados del siglo XVIII esta teoría era ampliamente aceptada por los químicos, si bien fue objeto de una serie de modificaciones (Aréchiga, 1994).

Pero había un problema que ni Stahl ni sus discípulos pudieron resolver. La combustión de la madera, con la subsiguiente pérdida de flogisto, producía cenizas que pesaban menos que la madera. Sin embargo, en la calcinación de los metales dando lugar a la formación de la correspondiente cal, la pérdida de flogisto producía un aumento de peso. ¿Había entonces dos tipos de flogisto: el de la madera y otras sustancias, con peso positivo (la sustancia, al desprender el flogisto perdía peso), y el de los metales, con peso negativo (la sustancia, al desprenderlo ganaba peso)?

Fue el químico francés Lavoisier³⁷ (1743-1794), considerado el padre de la química moderna (Bensaude-Vincent, 1991; Bertomeu, 2006; Best, 2011) quien demostró que la teoría del flogisto era errónea y que el flogisto no existía, reconsiderando el proceso de combustión (y de oxidación), y definiéndolo como una reacción química entre cualquier compuesto y el oxígeno³⁸. Cuando, en 1777, Lavoisier publicó por primera vez su teoría de la combustión, *Réflexions sur le phlogistique, pour servir de suite à la théorie de la combustion et de la calcination*, lo llamó el «principio de oxígeno» (a partir del prefijo griego oxi-, que significa «ácido» y el sufijo -genes, «generador»).

Él fue quien enunció la primera ley básica de la química de conservación de la masa o la materia –al comprobar que cuando un metal se oxida al aire, la ganancia de

³⁷ Su nombre es uno de los setenta y dos (científicos, ingenieros e industriales franceses que realizaron aportaciones relevantes entre 1789 y 1889) grabados en la torre Eiffel.

³⁸ El oxígeno fue descubierto en 1772 (y publicado en 1777) por el sueco Carl Wilhelm Scheele, quien lo denominó «aire del fuego». Por su parte, poco después, en 1774 (y publicado en 1775), también lo descubrió el británico Joseph Priestley, llamándolo «aire desflogistizado».

peso del material obtenido es igual al peso que pierde el aire—: la materia no se crea ni se destruye durante una reacción química, sólo se transforma.

Él fue quien consiguió demostrar que el agua no era un elemento porque se podía descomponer en los dos gases que más tarde llamaría hidrógeno (generador de agua) y oxígeno (generador de ácido).

Él fue quien fundó una nueva química experimental basada en la composición y descomposición de sustancias y definió por fin el concepto de elemento químico (el que no se puede descomponer en partes más pequeñas) frente a la sustancia compuesta y quien caracterizó como elemento químico, además del oxígeno y el hidrógeno, el nitrógeno³⁹, el fósforo, el mercurio, el zinc y el azufre.

Él fue quien, junto con sus colaboradores, elaboró un sistema de nomenclatura (que será la base de la tabla periódica de Menleléyev) *Méthode de nomenclature chimique*⁴⁰, publicado en 1787 para facilitar un intercambio de información precisa y generalizable.

Él fue quien sistematizó en *Traité élémentaire de Chimie* (1789) los conceptos químicos conocidos en la época como una ciencia racional y sistemática.

A los 51 años, en 1794, fue guillotinado, junto con otros 27 recaudadores de impuestos (*fermiers généraux*⁴¹) entre los que se contaba su suegro. «Il a fallu un instant pour couper sa tête, et un siècle ne suffira pas pour en produire une si bien faite», dijo el matemático Lagrange (*apud* Leduc, 2013: 154). Un año y medio después, el nuevo gobierno rehabilitó su figura, y devolvió a Marie-Anne Lavoisier sus efectos personales con una nota: «À la veuve de Lavoisier, qui a été condamné à tort».

5. Madame Lavoisier en el gozne del cambio de paradigma

Lavoisier, padre de la química moderna o, dicho de otro modo, personaje sobresaliente en la cristalización de la revolución científica química coincidió, por vía de recuperación, colaboración, oposición, o ignorante casualidad, con muchos nombres que configuraron esa revolución: Van Helmont, Boyle, Mariotte, Cavendish, Becher, Stahl, Scheele⁴², Berthollet, Guyton de Morveau, el conde de Fourcroy, Laplace, La-

³⁹ Al que llamó *azote* (sin vida), nombre que persiste en francés.

⁴⁰ En el cuadro (anónimo) que reproduce a los autores de *Méthode de nomenclature chimique* están retratados los científicos M. Lavoisier (sentado), M. Guyton de Morveau, M. Berthollet y M. Fourcroy, así como las traductoras Mme Lavoisier y Mme Picardet: <https://www.pourlascience.fr/-sd/histoire-sciences/madame-picardet-traductrice-scientifique-ou-cosmetique-des-lumieres-8227.php>.

⁴¹ Titulares de una cesión de una compañía privada francesa del antiguo Régimen, la *Ferme Générale*, encargada de la recaudación y la gestión de impuestos (concretamente los impuestos indirectos: sal, tabaco, alcohol, entrada y tránsito de mercancías...).

⁴² *Mémoires de chymie de M. C. W. Scheele* (1785) traducido del sueco en dos tomos por Claudine Poulet (luego Picardet y luego Guyton de Morveau) (1735-1820), prolífica traductora científica no sólo de sueco, sino de alemán, inglés e italiano. Hasta 1786 no reclamó su identidad y figuró como Mme P o Mme P*** de Dijon.

grange... Todos ellos –que comparten la característica de ser varones y reconocidos científicos– fueron aportando su ciencia a la construcción del nuevo paradigma cuya paternidad, sin embargo, se atribuye al francés Lavoisier.

Y en esa constelación de nombres conocidos y reconocidos, otra secundaria, otra mujer, otra traductora, otra estrella tenue de esa vía láctea conforma el gozne que articuló el cambio de paradigma, Marie-Anne Pierrette Paulze (1758-1836), nacida 10 años después de la muerte de Madame de Châtelet y casada con Lavoisier en 1771, a los 13 años.

Marie-Anne aprovechó este temprano matrimonio para continuar la formación convencional dispensada a las mujeres de clase alta que había recibido en un convento y, como estaba interesada por las actividades de su esposo, la completó estudiando pintura y dibujo con Jacques-Louis David⁴³ y química con Baptiste Bucquet⁴⁴, de modo que, a su formación en humanidades e idiomas, añadió sólidos conocimientos científicos y de diseño. Marie-Anne se convirtió en colaboradora, asistente, traductora, editora, ilustradora y secretaria de su marido. Por el laboratorio personal⁴⁵ de Lavoisier, primero en la rue Bons-Enfants y finalmente en el Arsenal de París, (Troitiño, 2007) pasaron matemáticos como Lagrange y Meusnier, químicos como Berthollet, Guyton de Morveau, Séguin, Trudaine, Priestley... naturalistas como von Humboldt y Cuvier, físicos como Arago, Vicq d'Azyr, Benjamin Franklin, por entonces embajador en París, o Jacinto de Magallanes (descendiente de Fernando de Magallanes), el médico Macquer, el farmacéutico Cadet de Gassicourt, economistas como Dupont de Nemours⁴⁶ además de sus colaboradores: Laplace, Fourcroy, Monge...

Como ilustradora, su trabajo más significativo son los 13 grabados⁴⁷ en cobre firmados “Paulze Sculptis” para el libro *Traité élémentaire de Chimie* (1789), que es considerado como la primera obra de la química moderna. Se trata de detallados di-

⁴³ David (1748-1825), autor, por encargo de Marie-Anne, del *Portrait d'Antoine-Laurent Lavoisier et de sa femme* (1788) es el pintor de la revolución francesa: *Le Serment du jeu de paume* (1791), *La mort de Marat* (1793)... y luego de Napoleón: *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* (1800-1803), *Le Sacre de Napoléon* (1808), *Napoléon dans son cabinet de travail* (1812), entre otros.

⁴⁴ Bucquet (1746-1780), profesor de química en la Universidad de París (entre sus alumnos se encuentran Fourcroy y Berthollet), colaboró con Lavoisier desde 1777, y fue el primero en incorporar la teoría de la combustión en sus clases.

⁴⁵ Espléndidamente dotado (los ingresos de Lavoisier por sus cargos públicos y como *fermier général* eran elevados).

⁴⁶ Su hijo, Éleuthère Irénée, fue colaborador de Lavoisier y fundó una fábrica de pólvora en EEUU, Dupont, actualmente una multinacional que abarca diversas ramas químicas, como la fabricación de materiales como neopreno, nylon, lycra, plexiglas, teflón, kevlar (esta última fue sintetizada por una mujer, Stephanie Kwolek, en 1965. Se utiliza para chalecos antibalas, botas de alta montaña, guantes aislantes térmicos, trajes espaciales...).

⁴⁷ En: <http://othmerlib.chemheritage.org>.

bujos de instrumental de laboratorio: embudos, frascos, calorímetros⁴⁸, aparatos de filtrado, sifones, etc., de gran utilidad para que otros científicos pudieran entender los métodos y resultados de Lavoisier y reproducir los instrumentos y los experimentos. Hacia 1790 dibujó al menos dos escenas de cómo era un día de trabajo en el laboratorio del Arsenal, donde se ve a Lavoisier y a sus colaboradores (Laplace, Séguin...) investigando los procesos químicos de la respiración (y son el único testimonio gráfico del instrumental empleado en los experimentos con respiración humana que Lavoisier llevó a cabo en esa época). En el dibujo, Marie se representó en un segundo plano, tomando nota de cuanto sucedía en el gabinete.

Pero no solo hizo esto; Lavoisier no dominaba otros idiomas, pero Marie-Anne sí: latín, inglés, italiano y alemán, lo que le permitió conocer, y dar a conocer, de primera mano los textos de los ingleses que en aquellos momentos lideraban la teoría del flogisto de Stahl como principio de la combustión: Priestley, Schelle, Cavendish... De hecho, Priestley pudo compartir con Lavoisier sus conclusiones del experimento de la cal de mercurio gracias a la mediación de Marie-Anne, quien también se ocupó de traducir (o escribir) la correspondencia que se intercambiaron Lavoisier y Kirwan y los artículos de científicos como Henry Cavendish o Joseph Black.

De ello da testimonio Arthur Young, economista inglés que visitó a Lavoisier en 1787: «Madame Lavoisier, une personne pleine d'animation, de science et de savoir, nous avait préparé un déjeuner anglais au thé et au café, mais la meilleure partie de son repas, c'était, sans contredit, sa conversation, soit sur l'essai sur le phlogistique de M. Kirwan qu'elle est en train de traduire, soit sur d'autres sujets qu'une femme de sens travaillant dans le laboratoire de son mari sait si bien rendre intéressants» (Ruelland, 2004: 103). Y también el químico y botánico suizo Nicolas-Théodore de Saussure, a quien había enviado un ejemplar y que no solo la felicita por la traducción, sino que se declara convencido de la inexistencia del flogisto: «Vous triomphés de mes doutes, Madame, au moins sur le phlogistique, principal objet de l'intéressant ouvrage dont vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer un exemplaire. [...] je ne puis pas m'empêcher de trouver que malgré la grâce et la précision avec lesquels vous avez rendu son livre, l'honneur que vous lui avez fait, Madame, de le traduire est funeste à sa réputation» (Kawashima 2000: 239-240).

El irlandés Kirwan (1733-1822), uno de los químicos más brillantes de la época, responde en 1787 a la *Réflexion sur le phlogistique pour servir de suite à la théorie de la combustion et de la calcination, publiée en 1777* de Lavoisier (publicada en 1786 y presentada en la Académie des Sciences en 1783) con su *Essay on Phlogiston and the Constitution of Acids*, donde defiende las ideas de Stahl, identificando el hidrógeno con el flogisto y dedicando buena parte de su libro a tratar de determinar la presencia del hidrógeno/flogisto en todas las sustancias combustibles. Además, reco-

⁴⁸ Instrumento ideado por él y Laplace.

nociendo que la hipótesis antiflogística de Lavoisier era «de una sencillez encomiable», no dejaba de desacreditarla por ser «más arbitraria en cuanto a su aplicación y menos tolerable con arreglo a las reglas generales del razonamiento filosófico» que la teoría stahlina del flogisto (Smartt 2013).

Y se produce un cisma: Inglaterra, Alemania y Suecia se decantan por la teoría de Kirwan, frente a Francia –deseosa de mantener su ilustrada hegemonía cultural, científica, literaria, social... empañada por el debate perdido tras las expediciones a Laponia y Perú para determinar el achatamiento de la tierra (cartesianos derrotados por newtonianos)–, así que Lavoisier y sus colegas deciden cerrar filas y rebatir esta obra, para lo que necesitan traducirla.

Marie-Anne es la traductora, pero la traductora anónima, ya que su nombre no figura en la primera edición, que se publica en 1788 con el título *Essai sur le phlogistique et sur la constitution des acides, traduit de l'anglois de M. Kirwan; avec des notes de MM de Morveau, Lavoisier, de la Place, Monge, Berthollet & de Fourcroy*.

El texto abre con una *Préface du Traducteur*, sin precisar quién fue dicho traductor, que describe los descubrimientos químicos y donde se dice respecto a la traducción:

[...] on s'est appliqué à la rendre [la traduction] aussi littérale que la différence des langues a pu le permettre et à exprimer de la manière la plus claire et la plus précise les idées de M. Kirwan: l'extrême exactitude qu'exigent les matières scientifiques, oblige à la plus grande sévérité dans le choix des expressions. Mais ce travail n'auroit pas suffisamment avancé la révolution qui se prépare en Chimie, et le but d'utilité qu'on se proposoit, n'eût pas été rempli, si l'on n'eût joint à la traduction de l'Ouvrage de M. Kirwan, les observations auxquelles il pouvoit donner lieu [...] Le Traducteur ne s'est permis que quelques notes peu importantes (Kirwan, 1788)⁴⁹.

⁴⁹ En total dos notas:

Pag 44: 2º. La seule substance qui s'unit au principe oxigène à toutes les températures, & qui chasse constamment le principe de la chaleur, est l'air nitreux (*).

Pag. 45 (*) L'air nitreux ne chasse qu'une très-petite portion de la chaleur dans l'air vital, ou gaz oxigène. Cette même chaleur se retrouve dans toutes les décompositions de l'acide nitreux & elle est même susceptible d'être mesurée. (Note du traducteur).

Pag. 58: Il est donc impossible de supposer que toute l'eau obtenue existât dans ces gaz, c'est-à-dire, que sur 50 parties il y en eut 49 d'eau. D'après M. Lavoisier, 100 parties d'eau en poids contiennent environ 87 parties d'air déphlogistiqué, & 13 de gaz inflammable: ce qui est à-peu-près dans la proportion de 7 à 1 (b)

Pag. 58-59 (b) Les expériences faites au commencement de 1785, en présence des Commissaires de l'Académie des Sciences de Paris, donnent environ en poids 85 d'air vital, & 15 de gaz inflammable. Cette expérience peut être regardée comme aussi exacte que celle de M. Monge (Note du traducteur).

Como se puede apreciar, no se refieren a problemas de traducción, sino que son precisiones técnicas, puntualizaciones, sobre errores químicos detectados.

La obra sigue con una introducción, 12 secciones y la conclusión, cada una de las cuales va seguida de *Notes*, *Observations* o *Remarques* de alguno de los autores que figuran en el título; es decir, es una enmienda a la totalidad por partes.

En 1789 Kirwan publicó una nueva edición de su tratado que incluía los comentarios franceses y una tentativa de refutarlos, aunque daba ya muestras de rendirse. En 1791, Kirwan escribió a Berthollet: «Enfin je met bas les armes & j'abandonne le flogiste» (Kawashima, 2000: 240). Para entonces, la mayoría de los químicos ya lo había abandonado y Lavoisier (y Francia) salía victorioso de una lucha de quince años contra los partidarios del flogisto.

Marie-Anne también traduce en 1790, del mismo Kirwan, los artículos *De la force des acides et de la proportion des substances qui composent les sels neutres*, y *Suite du Mémoire sur la force des Acides & sur la proportion des substances qui composent les sels neutres*, publicados en los *Annales de Chimie*⁵⁰ (vol. 14, 1792), que llevan la firma de Madame L.

Madame Lavoisier, tras la detención y decapitación de su esposo y de su padre, fue despojada de todos sus bienes y también detenida y encarcelada durante 65 días. Cuando Lavoisier fue rehabilitado y Marie-Anne recuperó sus bienes, se dedicó a reunir y publicar los trabajos de su marido bajo el título *Mémoires de Chimie*, de las que se publicaron dos volúmenes: el primero que incluye los trabajos sobre el calor y la formación de los líquidos y el segundo que trata sobre la composición del aire, la calcinación de los metales y la acción de los ácidos. En la primera versión, Madame Lavoisier escribió un prólogo bastante ofensivo que atacaba y acusaba a los que ella consideraba responsables de su muerte al haber abandonado a Lavoisier cuando éste estuvo detenido: Fourcroy, Guyton de Morveau, Monge... En la reimpresión de 1805 sustituye ese prólogo por una cita de Lavoisier: «cette théorie n'est donc pas, comme je l'entends dire, la théorie des chimistes français; elle est la mienne et c'est une propriété que je réclame auprès de mes contemporains et de la postérité»⁵¹.

Si fue posible que Adolphe Wurtz (1817-1884), catedrático de Química Orgánica en la Universidad de la Sorbona e impulsor y coordinador del *Dictionnaire de chimie pure et appliquée*, empezara el *Discours préliminaire* de dicho diccionario con la frase: «La chimie est une science française: elle fut constituée par Lavoisier, d'immortelle mémoire» (1869-1908: 1), se debe sin duda a que éste contó con magníficos colaboradores y colegas, y también con una mujer, Marie-Anne –considerada en el mejor de los casos como «una eficaz colaboradora»– que, desde la sombra (voluntaria o impuesta), contribuyó a la revolución científica de la química.

⁵⁰ Revista científica fundada en 1789 en París, uno de cuyos primeros editores fue Lavoisier, dedicada a la publicación monográfica de la nueva química.

⁵¹ *Journal des savants*, t. 2. Octubre de 1824, p. 604.

Con sus conocimientos lingüísticos, traduciendo textos científicos que requerían una sólida formación, ejerciendo como intérprete en debates, transmitiendo opiniones y reparos, en una mediación cultural y científica que facilitó las tareas y los trabajos del equipo del que era parte sin formar parte.

Con su talento para el dibujo y el grabado, arte al servicio de la ciencia, que puso al alcance de todos los científicos en un momento de creación de nuevos utensilios y nuevos procedimientos necesarios para plasmar los nuevos experimentos químicos, que había que comprender, repetir y contrastar para consolidar o refutar conceptos, traduciendo al lenguaje gráfico las necesidades instrumentales de la nueva química de precisión.

Con su perseverancia y capacidad para la divulgación, recogiendo y editando la obra de su marido, sin muchos más apoyos al principio que su propia tenacidad, pero sabiendo la trascendencia de esa obra para el futuro y la enseñanza de esa nueva química.

Una mujer traductora en el gozne de esa revolución científica que transitó de la alquimia a la química, del flogisto al oxígeno, de la imagen a la palabra, de la tarea minuciosa, paciente y oscura del laboratorio a la tarea comprometida, valiente y trascendente de la divulgación.

6. Otras estrellas de la vía láctea

En noches claras se puede ver una franja blanca que atraviesa el cielo de lado a lado. Si la Tierra fuera transparente, se podría percibir como un cinturón blanquecino. Es la Vía Láctea, una aglomeración de estrellas en forma de espiral aplanada y tan pegadas las unas a las otras que casi no se pueden distinguir entre sí.

Según la mitología griega la leche de Hera, la esposa de Zeus, el dios de dioses, se derramó cuando retiró de su pecho a Heracles (Hércules), el hijo bastardo que Zeus había tenido con la mortal Alcmena. Hermes, el mensajero de los dioses, había aprovechado que Hera dormía para que Hércules mamase su leche y así obtuviese la inmortalidad. La leche derramada formó la Vía Láctea.

La Vía Láctea es la galaxia en la que vivimos, que contiene miles de millones de estrellas, incluyendo nuestro Sol. Y se mueve.

Y en este movimiento, a veces desconcertante, de la Vía Láctea⁵²—«La Voie Lactée, par exemple, est un ensemble de Soleils dont les mouvements semblent d'abord capricieux» (Poincaré, 1906: 4)—, prestando atención y disponiendo de un

⁵² En el *Grand verre* de Marcel Duchamp, la *Voie lactée* —en la mitad superior izquierda, expansión de la *Mariée* y cuya función es comunicar a los *célibataires* sus deseos y mandamientos—, es una nube, como un velo movido por el aire, de modo que no se sabe muy bien si su función es la de velar o la de desvelar.

potente telescopio, se pueden focalizar algunas estrellas, desvelarlas, descubrirlas con más detalle, incluso ponerles nombre.

Vamos a poner nombre a tres de esas tenues estrellas que estuvieron en el gozne de ese movimiento generador de conocimiento, de ciencia, de saberes, y que conformó aquel paradigma científico en constante cambio y transformación.

La primera estrella es la escocesa Mary Fairfax Somerville (1780-1872).

Entre 1799 y 1825 el astrónomo, físico y matemático francés Laplace⁵³, colaborador de Lavoisier, publica el *Traité de mécanique céleste*, monumental obra en 5 volúmenes aparecidos entre 1799 y 1825, que culmina el trabajo de más de un siglo de duración durante el cual los científicos intentaron dar una explicación matemática de la teoría de la gravitación universal basada en los principios de Newton. Laplace reúne en un solo cuerpo de doctrina homogénea todos los trabajos dispersos de Newton, Halley, Clairaut, D'Alembert, Euler, etc. De esta manera, y junto con sus propias aportaciones, recoge el conocimiento de su época sobre el movimiento de los cuerpos del Sistema Solar, despojándolo ya para siempre de toda intervención divina. *Traité de mécanique céleste* no es solamente la reformulación de los *Principia* de Newton mediante el cálculo diferencial (gracias a la traducción realizada por Madame de Châtelet que ya había «traducido» las demostraciones geométricas de Newton al lenguaje diferencia e integral de Leibnitz), sino que completa todos aquellos apartados que Newton fue incapaz de justificar en sus detalles.

El *Traité de mécanique céleste*, de difícil lectura y comprensión –Biot, que le ayuda en la revisión de los textos para su impresión, narra que, con frecuencia, Laplace es incapaz de recuperar los detalles en su cadena de razonamientos por lo que rápidamente recurrirá a la fórmula: «Il est facile de voir» (Gómez 1998)–, gozó de dos traducciones al inglés (en Estados Unidos, por un varón, y en Gran Bretaña, por una mujer) que facilitaron su divulgación.

La traducción del varón (en cuyo detalle no vamos a entrar porque se aleja de nuestro propósito), el matemático autodidacta americano Nathaniel Bowditch (1773-1838) que, entre 1829 y 1839 publica cuatro volúmenes de la *Mécanique Céleste by the Marquis de Laplace, translated with a commentary*, tuvo la peculiaridad de distribuirse en Francia, donde fue más comentado y difundido que la versión original, precisamente por incluir referencias a los autores que Laplace utiliza, pero no cita (tablas astrológicas de Bürg y Buckhart, *Principia* de Newton, *Mecanique Analytique* de Lagrange, trabajos sobre el péndulo de Bernouilli, cálculos de la atracción ejercida por un elipsoide de Colin Maclaurin), mejoras en la tipografía, explicaciones de cálculos u operaciones que Laplace no incluye o no explica e introducción de actualizaciones de herramientas matemáticas o nuevos métodos de cálculo (Preveraud, 2015).

⁵³ Su nombre también es uno de los 72 grabados en la torre Eiffel.

La otra traducción fue encargada a Mary Somerville en 1827 por el abogado Henry Brougham (que por entonces presidía la cámara de los Lores) en una versión condensada para la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*⁵⁴. Ella aceptó el encargo tras muchas dudas, pero el resultado después de cuatro años era demasiado largo para publicarlo allí. Sir John Herschel consideró el libro excelente⁵⁵ y recomendó que se editara en edición convencional –la publicó John Murray en 1831 con el título *Mechanism of the Heavens* (1831)– y fue un éxito, alabado por matemáticos y astrónomos británicos⁵⁶. La introducción de la *Mecánica Celeste*, en la que Somerville resumió el estado actual del conocimiento astronómico para el lector general, se publicó por separado en 1832 como *A preliminary dissertation on the mechanism of the heavens*⁵⁷.

¿Quién era Mary Somerville para que le fuera encargada una obra de tal envergadura? Fue llamada por sus contemporáneos «la reina de las ciencias» (Alic, 1991, Lafortune, 1986), algo insólito para una mujer del siglo XIX. Hija de un vicealmirante escocés, destinada a tener una educación propia de su sexo (lenguas, dibujo, piano, costura y poco más), descubrió las matemáticas cuando el profesor de dibujo de su hermano le explicaba los elementos de Euclides para que entendiera la perspectiva, y de ahí pasó a estudiar álgebra, ayudada por el tutor de otro de sus hermanos. Unos años más tarde, viuda y con dos hijos, colaboró con el matemático William Wallace en la resolución de algunos problemas y recibió su primer reconocimiento, una medalla de plata, por la solución de un problema sobre las ecuaciones diofánticas.

Su segundo matrimonio, en 1812, con su primo William Somerville, fue un respaldo fundamental en su dedicación a la ciencia, ya que se convirtió en su principal ayudante y se hizo socio de la *Royal Society* (donde no se admitían mujeres⁵⁸) para copiar a mano los artículos que su mujer necesitaba para sus investigaciones.

En 1817 viajaron a París y conocieron a los más importantes matemáticos de la época como Lagrange, Poisson y Laplace. Para una científica como ella, el acceso y estudio de estos materiales era fundamental, dado que en Inglaterra, donde los discípulos de Newton estaban todavía empantanados en las poco prácticas demostraciones geométricas de su maestro, le resultaba muy difícil conseguir tratados matemáticos de esta importancia.

⁵⁴ Esta sociedad se había fundado en 1826 para publicar, a bajo precio, textos que divulgaran temas científicos entre un público amplio.

⁵⁵ Sirvió para introducir las matemáticas continentales a los lectores de habla inglesa y la Universidad de Cambridge utilizó esta obra como libro de texto en los cursos de matemáticas superiores.

⁵⁶ Entre otros: Clerk Maxwell, Charles Darwin, Michael Faraday, Sir Charles Lyell y John Stuart Mill.

⁵⁷ En esa *Disertación Preliminar* hizo un compendio de desarrollos matemáticos e ideas fundamentales de física imprescindibles para comprender la obra de Laplace, explicando con sencillez toda una teoría difícil de entender por el público común.

⁵⁸ Las mujeres no fueron admitidas hasta 1945.

En 1826 Mary Somerville escribió su primer artículo *The Magnetic Properties of the Violet Rays of the Solar Spectrum*. Le siguieron *Experiments on the Transmission of the Chemical rays of the solar spectrum across different media*, y *On the action of the Rays of the Spectrum on Vegetable juices*, títulos que abarcan un gran espectro científico. Los publicó la *Royal Society* en *Philosophical Transactions* y eran los primeros escritos firmados por una mujer, lo que supuso un gran revuelo entre los científicos del momento. Estos trabajos no tenían detrás el aval de ninguna universidad, institución, o sociedad científica; sin embargo, el gran prestigio social que Mary Somerville alcanzó, le abrió las puertas de los salones londinenses, los únicos a los que podía acceder por el hecho de ser mujer. Muchos científicos se interesaron por sus puntos de vista y mantuvieron con ella una correspondencia regular, dirigida a su marido, eso sí, ya que no procedía que una mujer se carteara con varones.

Fue una de las pocas mujeres reconocidas por sus contemporáneos: miembro honoraria, junto con Carolina Herschel, de la *Royal Astronomical Society*⁵⁹ en 1835, miembro honoraria de la *Société de Physique et d'Histoire Naturelle de Genève* en 1834, y ese mismo año miembro de la *Royal Irish Academy*. En 1870 fue nombrada miembro de la *Società Geografica Italiana*. Incluso recibió una pensión de la Reina Victoria por su obra científica.

Otro de sus méritos es el de haber iniciado en las matemáticas a otra traductora «casual» –ya que su tarea como traductora fue muy concreta y se circunscribió a un único texto–, lo que nos lleva a la siguiente estrella.

La segunda estrella se llama Ada Byron King, condesa de Lovelace (1815-1852) (Alic, 1991). Hija única de Lord Byron, recibió clases, sobre todo de la rama de matemáticas y astronomía, contando entre sus tutores con el prestigioso Augustus de Morgan, el primer profesor de matemáticas de la Universidad de Londres y con Mary Somerville. Su madre, Lady Annabella Byron, quería darle a su hija una formación científica para alejarla lo más posible del mundo de su padre, que era el de las letras. Ada⁶⁰ conoció, a los 18 años de edad, al matemático Charles Babbage y quedó fascinada por sus proyectos para construir máquinas de cálculo: la máquina diferencial y la máquina analítica⁶¹ (esta última capaz de alterar su funcionamiento interno en base a las órdenes de lenguaje de programación, es decir, programable y que funcionaba con tarjetas perforadas como los telares de Jacquard⁶²) que nunca llegaron a

⁵⁹ Se abrió a las mujeres en 1915.

⁶⁰ En 1835 se casó con William King, octavo barón de King, más tarde conde de Lovelace y pasó a llamarse lady Ada Augusta Byron King, condesa de Lovelace, de ahí su nombre (lady) Ada Augusta Lovelace (AAL).

⁶¹ En 1910, el hijo de Babbage construyó una parte de la Máquina Analítica (sin memoria y no reprogramable), que calculó una lista con los múltiplos del número Pi.

⁶² Telar mecánico inventado por J.M. Jacquard en 1801, que revolucionó la elaboración de tejidos como el damasco, brocado, piqué.

construirse. Babbage informó de los avances de su trabajo en un seminario en Turín, Italia, en el otoño de 1841, mostrando por primera vez los planos de su máquina analítica capaz de sumar, restar, multiplicar y dividir, que revolucionarían el cálculo mecánico y anticipaban los actuales ordenadores. Un militar matemático e ingeniero italiano, Luigi F. Menabrea (que posteriormente se convertiría en primer ministro de Italia), publicó en francés un importante informe sobre el trabajo de Babbage en 1842: *Notions sur la machine analytique de M. Charles Babbage, par Mr. L.F. Menabrea, capitaine, du génie militaire*⁶³. Ada, a instancias del propio Babbage, lo tradujo al inglés y, cuando éste vio la traducción, le sugirió que añadiera sus propios comentarios. El informe de Ada, publicado en 1843, acabó teniendo una longitud tres veces mayor que el original, y contiene muchas de las importantes predicciones de Ada con respecto a la Máquina Analítica de Babbage. Pero como en aquella época no se admitía que las mujeres escribieran artículos científicos, firmó como «A.A.L.».

Sus anotaciones hicieron un profundo análisis del invento y permitieron que fuera desarrollado: el motor analítico calculaba cualquier función algebraica y almacenaba números. Además, Ada predice que una máquina como ésta podría llegar a componer música, producir gráficos, y que podría llegar a ser utilizada tanto en el ámbito científico como en la vida diaria. Una de sus geniales ideas fue la de que un cálculo grande podía contener muchas repeticiones en la misma secuencia de instrucciones, y ella notó que usando un salto condicional sería posible preparar solamente un juego de tarjetas para las instrucciones recurrentes. Así describió lo que ahora llamamos un «bucle» y una «subrutina»⁶⁴. El papel de Ada Lovelace en el desarrollo histórico de las computadoras modernas fue casi totalmente ignorado hasta 1979, cuando el Departamento de Defensa de los Estados Unidos decidió utilizar su nombre (ADA) para el nuevo lenguaje de programación, que utilizarían como estándar para desarrollar su propio software interno.

Y la tercera estrella se llama Clémence Royer (1830-1902).

Realizó la primera traducción al francés del libro de Darwin *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859) que, a partir de su sexta edición (1872), pasa a llamarse *The Origin of Specie*. Darwin quería traducir su obra al francés (idioma que todavía seguía teniendo un papel preponderante en la difusión de la ciencia) (Sniadecki 2013, Petit 2010), y el profesor francés exiliado en Inglaterra Pierre Talandier se ofrece como traductor, pero no tenía editor. Tampoco el nombre de la escritora y traductora francesa Louise Belloc prospera, ya que no acepta por considerar el libro demasiado técnico. Clémence Royer, radicada en Suiza, científica y conocedora de las obras de La-

⁶³ Publicado en la *Bibliothèque Internationale de Genève* en 1842, t. 41, 352-376.

⁶⁴ Sus ideas fueron recogidas y ampliadas un siglo más tarde por el matemático británico Alan M. Turing en 1937 y por el americano John von Neumann en 1946, ambos fundamentales en el desarrollo del ordenador tal y como lo conocemos actualmente.

marck⁶⁵ y de Malthus, tiene editor, Guillaumin et Victor Masson, y se ocupa de la traducción cuya primera edición data de 1862, añadiendo un voluminoso prefacio⁶⁶ —«donde sacaba conclusiones a las que Darwin no se había atrevido a llegar y que tardaría diez años en sistematizar hasta la publicación en 1871 de *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, un año después de que Royer publicara *L'origine de l'homme et des sociétés*» (Blanco, 2004: 88-89)— y notas a pie de página con comentarios más cercanos a las posturas de Lamarck que a las de Darwin. Darwin expresa su descontento en diversas cartas: al botánico americano Asa Gray, al zoólogo francés Armand de Quatrefages, al botánico británico Joseph Hooker y sugiere varias modificaciones y correcciones a Clémence para la segunda edición. Ella acepta hacer las modificaciones.

Algunas de esas modificaciones se refieren al título, que pasó de *De l'origine des espèces ou des lois du progrès chez les êtres organisés* a *L'origine des espèces par sélection naturelle ou des lois de transformation des êtres organisés*. O a algunos términos, en concreto el término *élection* que Clémence había utilizado y que cambia por *sélection* y que explica así, siendo, en cierto modo, la introductora en francés del término con ese significado⁶⁷:

Quant au terme de *sélection*, voyant qu'il avait été adopté par la plupart des critiques de M. Darwin et que des naturalistes compétents n'avaient point reculé devant ce néologisme qui nous avait semblé inutile, nous nous sommes décidés, bien qu'à regret, à l'employer, prenant sur nous d'introduire dans la langue les adjectifs *sélectif* et *sélective*, qui nous étaient indispensables, mais sans oser faire le verbe *sélire* qui serait élégant, mais peut-être peu compris, et encore moins le verbe *sélectionner* que nous craignons de voir un jour lui préférer et passer dans l'usage. En abandonnant le mot *élection*, que nous avions employés dans notre première édition, nous avons fait, nous l'avouons, à l'opinion du grand nombre, un sacrifice au sujet duquel, notre conscience n'est pas très tranquille. (...) Mais nous consentons à céder volontiers quelque chose sur les mots, pourvu qu'on nous permette de ne rien céder sur les idées. (Darwin, 1866: avant-propos).

⁶⁵ Primero en formular una teoría de la evolución en *Philosophie zoologique ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux* (1809).

⁶⁶ Donde elogia el triunfo de la ciencia sobre el oscurantismo, ataca las creencias religiosas y el cristianismo (ella era librepensadora, pacifista, feminista) y manifiesta posiciones eugenésicas: término posteriormente acuñado en 1883 por el primo de Darwin, Francis Galton.

⁶⁷ Cf. Renouvier (1864: 151); Darwin (1866: 126) et CNTRL (<https://www.cnrtl.fr/etymologie/sélection>).

Pero incluye íntegro el prefacio de la primera edición, donde se posiciona abiertamente:

La doctrine de M. Darwin, c'est la révélation rationnelle du progrès, se posant dans son antagonisme logique avec la révélation irrationnelle de la chute. Ce sont deux principes, deux religions, en lutte, une thèse et une antithèse dont je défie l'Allemand, le plus expert en évolutions logiques, de trouver la synthèse. C'est un oui et un non bien catégoriques entre lesquels il faut choisir, et quiconque se déclare pour l'un est contre l'autre. Pour moi, mon choix est fait: je crois au progrès" (Darwin, 1862: LXXI).

La tercera edición de la traducción de Clémence se publica en 1870, sin que Darwin haya estado al tanto, con un nuevo prefacio, donde critica abiertamente la pangénesis⁶⁸ que Darwin había incorporado en 1868 y sin incluir las modificaciones de Darwin en las ediciones 4ª y 5ª en inglés, excusa que éste utiliza para romper su relación con Clémence y buscar otro traductor, en este caso varón⁶⁹... Posiblemente influyó el concepto que Darwin tenía de las mujeres: «El hombre difiere de la mujer por su talla, su fuerza muscular, su vellosidad, etc., como también por su inteligencia, como sucede entre los dos sexos de muchos mamíferos» (Darwin, 2009: 8).

En 1882, año en que muere Darwin, Clémence publica una cuarta edición en Flammarion donde incluye el prefacio de la primera y un breve *Avertissement au lecteur* (4 páginas), edición que se seguirá publicando hasta 1932 sin más variaciones.

7. Conclusiones

Resulta interesante constatar las enormes diferencias que existen entre estas traductoras que estuvieron, a lo largo más o menos de un siglo, en el gozne de la gran revolución científica de la época y que transformó radicalmente la manera de hacer ciencia, de comunicar, compartir y divulgar ciencia.

Desde el aceptado anonimato de Madame Lavoisier o la reclamada existencia de Madame de Châtelet (*in articulo mortis* incluso) a la presencia con nombre y ape-

⁶⁸ Teoría de Darwin para explicar la herencia (la genética no se inaugura hasta que las leyes de Mendel en 1865-1866 abren la puerta a las investigaciones sobre el ARN y el ADN a mediados del siglo XX). «Ch. Darwin, dans son hypothèse de la Pangenèse s'est laissé complètement dominer par le concept de la matière; il a négligé celui de la force. Toute théorie, qui cherchera à expliquer par une transmission de matière le phénomène de l'hérédité, tombera à faux; parce qu'il ne peut s'expliquer que par une transmission de force et de mouvement. À la Pangenèse nous opposerions donc la théorie ou, si l'on veut, l'hypothèse de Dynamogenèse si les limites de cette préface déjà trop étendue ne nous faisaient une loi d'en renvoyer autre part l'exposition» (Darwin, 1870: XXVI).

⁶⁹ Jean-Jacques Moulinié, editorial, Reinwald. Esta traducción se publica en 1873 con el título *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Posteriormente, Edmond Barbier tradujo la sexta y definitiva edición inglesa.

llido (propio) de Clémence Royer, pasando por iniciales como A.A.L. o M.L. poco fáciles de identificar.

Desde la traducción sin ánimo de lucro y por iniciativa propia, por deseo de entender y explicar de Madame de Châtelet, a la traducción para satisfacer las necesidades de su marido de Madame Lavoisier o a demanda de su mentor de Ada Byron, al encargo remunerado de traducción de Mary Sommerville o de Clémence Royer.

Desde las siempre amplias aportaciones bien recibidas, agradecidas y consideradas pertinentes (a veces más esclarecedoras que el original) de Madame de Châtelet, Mary Sommerville, Ada Lovelace, pasando por la tímida discreción de Madame Lavoisier, hasta el rechazo de traductora y traducción por parte de Darwin al trabajo de Clémence Royer.

Desde la traducción al francés del latín –como única lengua científica del momento– de Madame de Châtelet, a las traducciones del inglés (cuando esta lengua empezó a ser dominante) al francés de Madame Lavoisier y Clémence Royer o las traducciones del francés al inglés de Mary Sommerville y Ada Lovelace.

Y también las similitudes.

Todas desbordaron los límites en la educación que tenían asignada por su condición de mujer y, siendo autodidactas, accedieron a un nivel de conocimiento científico transversal y multidisciplinar que les permitió realizar, demostrando la máxima competencia, traducciones de textos científicos que requerían un amplio y actualizado saber.

Todas compaginaron los roles domésticos y de esposa y madre que tenían asignados por su condición de mujer y añadieron a sus tareas el esfuerzo de realizar un trabajo (casi siempre no remunerado) para participar en la difusión de la nueva ciencia que se estaba creando. Todas fueron infatigables trabajadoras, pero ninguna fue reconocida como científica, a pesar de haber producido textos científicos. Todas padecieron, en menor o mayor medida, por su condición de mujer, silencio ocultación y/o precedencia del varón, caso de haber otras traducciones (Darwin, Laplace). Todas fueron relegadas a un papel secundario, por el hecho de ser mujeres.

Newton personalizó el cambio de paradigma reconciliando la mecánica terrestre con la mecánica celeste –cuya forma definitiva correspondió a Laplace– y enunciando las fuerzas, lo que abrió el paso a la posterior física cuántica. Lavoisier personalizó el cambio de paradigma en química resolviendo el enigma de la combustión, proponiendo una nomenclatura y enunciando la ley de conservación de la masa, lo que abrió paso a la posterior química cuántica. Darwin personalizó el cambio de paradigma en la evolución, enunciando el principio de la selección natural y de la herencia, lo que abrió paso a la posterior teoría mendeliana y la revolución genética. Pero ninguno se planteó, a pesar de que también podían haberlo observado y sacado conclusiones, cómo y por qué sus colegas mujeres, incluso de gran valía, no figuraban, no destacaban, no eran reconocidas; ninguno contribuyó al cambio de paradig-

ma patriarcal, uno de cuyos objetivos es poner trabas al acceso de las mujeres a cualquier instancia de poder y de decisión y en este caso concreto a las ciencias, todos se prestaron a desdibujar, desvalorizar u ocultar los logros de las mujeres en ciencias, ensombreciendo y velando con su desmesurada y patriarcal presencia la de esas tenues y múltiples estrellas tan necesarias y fundamentales para avanzar en sus hallazgos y consolidarlos.

Si siguiéramos enfocando ese velo de la inmensa vía láctea para detectar estrellas y desvelarlas con todo su potencial y proyección, es posible que pudiéramos hacernos una idea más completa y cabal de la presencia y trascendencia de las mujeres en la ciencia.

Por eso, para visualizar a algunas de esas mujeres poco conocidas, ocultas o veladas, queremos finalizar recordando la tabla periódica⁷⁰ de las científicas que elaboró, para conmemorar el 150 aniversario de la Tabla de Mendeléyev, la ingeniera química Teresa Valdés Solís⁷¹, situando una científica en cada elemento, organizándolas en distintas disciplinas –Ciencias Naturales, Matemáticas, Química, Ingeniería, Astronomía, Bioquímica/Biología/Medicina, Paleontologías, Física, Primatología– y reservando las tierras raras a las españolas (muy poco conocidas). Entre las matemáticas figuran Madame de Châtelet, Ada Lovelace y Mary Somerville. Y entre las químicas Marie-Anne Peulze.

Je réformerais un abus qui retranche, pour ainsi dire, la moitié du genre humain. Je ferais participer les femmes à tous les droits de l'humanité et surtout à ceux de l'esprit.

Madame de Châtelet (*apud* Touzery, 2006: 96).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABOITES, Vicente (2001): «Los elementos de la *Philosophie de Newton* de Voltaire y su interpretación de la naturaleza de la luz». *Revista mexicana de Física*, 57:2, 134-143. URL: <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmfe/v57n2/v57n2a7.pdf>.
- ALIC, Margaret (1991): *El legado de Hipatia. Historia de las mujeres desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*. Madrid, Siglo veintiuno editores.
- ARÉCHIGA, Violeta (2007): *Fuego y vida, fuentes del pensamiento químico de Buffon*. México DF, Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano.
- ASIMOV, Isaac (2010): *Breve historia de la química*. Madrid, Alianza editorial.

⁷⁰ Mendeléyev publicó la primera tabla con 63 elementos (Lavoisier, junto con Berthollet, Guyton de Morveau y el conde de Fourcroy, había identificado 33 sustancias simples, que luego quedaron reducidas a 25) Actualmente contiene 118 elementos.

⁷¹ Disponible en: <https://naukas.com/2018/11/23/la-tabla-periodica-de-las-cientificas>.

- BADINTER, Elisabeth (1983): *Émilie, Émilie. L'ambition féminine au XVIII^e siècle*. París, Flammarion,
- BADINTER, Élisabeth (2008): «Portrait de Madame du Châtelet», in Ulla Kölving & Olivier Coucelle (coord.), *Émilie du Châtelet, éclairages et documents nouveaux*. París, Centre International d'études du XVIII^e siècle, 13-23.
- BEAUVOIR, Simone (1949): *Le deuxième sexe*. París, Gallimard.
- BENOÎT, Paul & Françoise MICHEAU (1991): «Sexta bifurcación: ¿una herencia o muchas? ¿una transmisión o muchas? ¿El intermedio árabe?», in Michel Serres, *Historia de la Ciencia*. Madrid, Bordas, 175-201.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernardette (1991): «Décimoquinta bifurcación: ¿qué política es la ciencia? Lavoisier una revolución científica», in Michel Serres, *Historia de la Ciencia*. Madrid, Bordas, 411-435.
- BERTOMEU, José R. & Antonio GARCÍA (2006): «La revolución química: entre la historia y la memoria». *DYNAMIS, Acta Hispanica ad Medicinæ Scientiarumque Historiam*, 26, 307-322.
- BEST, Nicholas W. (2011): «Las tablas de afinidades del siglo XVIII». *Afinidades Electivas. Méthode*, 69, 51-55.
- BLANCO, Oliva (2004): «Bajo el nombre de Darwin: Clémence Royer o la osadía intelectual». *Pasajes*, 14, 87-92.
- BLÁZQUEZ, José M. (2004): «Sinesio de Cirene, intelectual. La escuela de Hypatia en Alejandría». *Gerión*, 22:1, 403-419.
- CÁCERES, Ingrid (2000): *Relaciones internacionales, con especial referencia a las naciones y lenguas germánicas (S. XVI-XIX)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- COURCELLE, Olivier (2008): «La publication tardive des *Principes Mathématiques*, in Ulla KÖLVING & Olivier COUCELLE (coord.), *Émilie du Châtelet, éclairages et documents nouveaux*. París. Centre international d'études du XVIII^e siècle, 301-308.
- CROMBIE Alistair Cameron (1979): *Historia de la ciencia: de San Agustín a Galileo / 1 S. V-XIII*. Madrid, Alianza Editorial.
- CROMBIE Alistair Cameron (1980): *Historia de la ciencia: de San Agustín a Galileo / 2. Siglos XIII-XVII*. Madrid, Alianza Editorial.
- DARWIN, Charles (1862): *De l'origine des espèces, ou des lois du progrès chez les êtres organisés*. Traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes. París, Guillaumin et Cie, V. Masson, 1^e édition.
- DARWIN, Charles (1870): *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*. Traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes. París, Guillaumin et Cie, V. Masson, 3^e édition.
- DARWIN, Charles (1886): *De l'origine des espèces par sélection naturelle, ou des lois de transformation des êtres organisés*. Traduction de Mme Clémence Royer avec préface et notes. París, Guillaumin et Cie, V. Masson, 2^e édition.

- DARWIN, Charles (2009 [1871]): *El origen del hombre*. Traducción de Joan Domènec Ros. Barcelona, Crítica.
- DESCARTES, René (1995 [1644]): *Los Principios de Filosofía*. Traducción de Guillermo Quintas. Madrid Alianza Editorial.
- DIDEROT, Denis & Jean le Rond d'ALEMBERT [dir.] (1751): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers*. París. André le Breton.
- DU CHÂTELET, Gabrielle-Émilie (1961 [1779]): *Discours sur le bonheur*. Édition critique et commentée par Robert Mauzi. París, Société d'Édition «Les belles Lettres».
- DU CHÂTELET, Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil (1740): *Institutions de physique*. París, Chez Prault fils.
- DU CHÂTELET, Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil (1744): *Dissertation sur la nature et la propagation du feu*. París, Chez Prault fils.
- EL-MADKOURI MAATAOUI, Mohamed (2006): «Escuelas y técnicas de traducción en la Edad Media» *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, XI. URL: <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/portada/tritonos/tritonos-edadmedia.htm>.
- GALINDO, Salvador (2012): «Entre vórtices cartesianos y gravitación newtoniana: la Cosmología de Andrés de Guevara y Basoasabal S. J. (1748-1801)». *Revista mexicana de Física*, 58:2, 133–149. URL: <https://rmf.smf.mx/ojs/rmf-e/article/view/4689/4595>.
- GARDINER, Linda (2008): «Mme du Châtelet traductrice», in Ulla Kölvig, y Olivier Coucelle (coord.): *Émilie du Châtelet, éclairages et documents nouveaux*. París, Centre International d'études du XVIII^e siècle, 167-172.
- GEBELEIN, Helmut (2007): *Secretos de la alquimia*. Barcelona, Ediciones Robinbook.
- GÓMEZ, Francisco J. (1998): *Pierre Simon de Laplace*. URL: <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd97/Biografias/09-01-b-LaplaceIndice.htm>.
- HAWKING, Stephen (2006): *Brevísima historia del tiempo*. Barcelona, Crítica.
- HERMANN, Claudine (2008): «La traduction et les commentaires des *Principia* de Newton par Émilie du Châtelet». *Bibnum*. URL: <http://journals.openedition.org/bibnum/1722>.
- KAWASHIMA Keiko (2000): «Madame Lavoisier et la traduction française de l'*Essay on phlogiston* de Kirwan». *Revue d'histoire des sciences*, 53:2, 235-264
- KIRWAN, Richard (1788): *Essai sur le Phlogistique, et Sur la Constitution des Acides, Traduit de l'Anglois de M. Kirwan; Avec des Notes de MM. de Morveau, Lavoisier, de la Place, Monge, Berthollet, & de Fourcroy*. París, Rue et hotel Serpente.
- KÖLVING Ulla & Olivier COUCELLE [coord.] (2008): *Émilie du Châtelet, éclairages et documents nouveaux*. París, Centre international d'études du XVIII^e siècle.
- KUHN, Thomas Samuel (1971): *La estructura de las revoluciones científicas*. México. Fondo de Cultura Económica.
- LAFORTUNE, Louise (1986): *Femmes et mathématiques*. Montréal, Les éditions du remue-ménage.

- LAPLACE, Pierre-Simon (1796): *Exposition du système du monde*. París, Imprimerie du cercle social.
- LAPLACE, Pierre-Simon (1798-1824): *Traité de mécanique céleste*. París, Duprat.
- LAPLACE, Pierre-Simon (1840): *Essai philosophique sur les probabilités*. París, Bachelier.
- LAVOISIER, Antoine (1789): *Traité élémentaire de chimie présenté dans un ordre nouveau et d'après les découvertes modernes*. París, Cuchet.
- LAVOISIER, Antoine [avec L. B. GUYTON DE MORVEAU, C. BERTHOLLET & A.F. FOURCROY] (1878): *Méthode de nomenclature chimique*. París, Cuchet.
- LECAILLE, Claude (1994): «El Flogisto. Ascenso y caída de la primera gran teoría química». *Ciencias*, 34, 4-10.
- LOCQUENEUX, Robert (1995): «Les *Institutions de physique* de Madame du Châtelet ou d'un traité de paix entre Descartes, Leibniz et Newton». *Revue du Nord*, 77:312, 859-892.
- MACARRÓN MACHADO, Ángeles (2009): «Madame du Châtelet, leibniziana malgré Voltai-re». *Thémata. Revista de filosofía*, 42, 51-75.
- MAIRAN, Jean-Jacques (1741): *Lettre de M. de Mairan, ... à Madame *** [la marquise du Châtelet] sur la question des forces vives, en réponse aux objections qu'elle lui fait sur ce sujet dans ses «Institutions de physique»*. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73081z.pdf>.
- MASON, Stephen F. (1995): *Historia de las ciencias, 2: La revolución científica de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Alianza Editorial.
- MOLERO, María & Adela SALVADOR (2003): *Mme. de Châtelet*. Madrid, Ed. Orto
- NAEGELE, Daniel (2007): «La puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Étant donnés». *Revista de arquitectura*, 9, 43-60.
- NEWTON, Isaac (2011 [1687]): *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Traducción de Eloy Rada. Madrid, Alianza Editorial.
- NEWTON, Isaac (1759): *Principes mathématiques de la philosophie naturelle, par feu Madame la Marquise du Chastellet*. París, Dessaint & Saillant et Lambert, Imprimeurs.
- PÉREZ, Joaquín & Ignacio M. PASCUAL (2010): «Sobre la relación entre la mujer y la alquimia: del laboratorio al símbolo». *Dossiers féministes*, 14, 34-54.
- PETIT, Jérôme (2010): «La traduction française de *L'Origine des espèces*». *Le Blog Gallica* URL: <https://gallica.bnf.fr/blog/01012013/la-traduction-francaise-de-lorigine-des-especes>.
- POINCARÉ, Henri (1906): «La Voie lactée et la théorie des gaz». *Bulletin de la Société astronomique de France*, 20, 153-165.
- PRIETO, María José (2017): *Pensar la ciencia desde la biología*. Barcelona, Universitat de Barcelona Edicions.
- RENOUVIER, Charles (1864): *Essais de Critique Générale*. 3^e essai. París, Librairie philosophique de Ladrangé.
- RUPELLAND, Jacques (2004): «Marie-Anne Pierrette Paulze-Lavoisier, comtesse de Rumford

- (1758-1836): *Lumière surgie de l'ombre*. *Dix-huitième siècle*, 36, 99-112.
- SÁNCHEZ-CEREZO DE LA FUENTE, José (2003): «Thomas Samuel Kuhn (1922-1996)». *Webdianoia*. URL: <https://www.webdianoia.com/contemporanea/kuhn.htm>.
- SMARTT, Madison (2013): *Lavoisier en el año uno de la revolución*. Barcelona, Antoni Bosch Editor.
- STENGERS, Isabelle (1991): «Novena bifurcación: ¿Un proceso a Galileo o varios? Los episodios galileanos», in Michel Serres, *Historia de la Ciencia*. Madrid, Bordas, 255-285.
- TOUZERY, Mireille (2008): «Émilie Du Châtelet, un passeur scientifique au XVIII^e siècle». *La revue pour l'histoire du CNRS*, 21. URL: <https://doi.org/10.4000/histoire-cnrs.7752>.
- TOUZERY, Mireille & Geneviève MENANT (2006) *Catalogue de l'exposition Émilie du Châtelet 1706-1749. Une femme de sciences et de lettres à Créteil*. URL: <http://www.univ-paris12.fr/bibliothèques/expositions>.
- TROITIÑO, M. Dolores; M. Ángeles DE LA PLAZA; M. Cruz IZQUIERDO y Fernando PERAL (2007): «Las mujeres y la ciencia: El singular destino de Marie Anne Paulze, Mme Lavoisier de Rumford». *100cias@uned*, 10, 109-116.
- VALDÉS, Teresa (2018): «Tabla periódica de las científicas». *Naukas*. [Consulta en línea: <https://naukas.com/2018/11/23/la-tabla-periodica-de-las-cientificas>].
- VOLTAIRE (1879 [1738]): «Épître dédicatoire de l'auteur à Mme du Châtelet», in *Éléments de la philosophie de Newton. Œuvres complètes*. París, Garnier, vol. 22, 400.
- VOLTAIRE (1879 [1734]): *Lettres philosophiques. Œuvres complètes*. París. Garnier, vol. 22.
- VOLTAIRE (1975): *Correspondance*. París, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), t. III.
- WURTZ, Adolphe (1869-1908): *Dictionnaire de chimie pure et appliquée*. París. Hachette

Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans *Madeleine Férat*

María RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

Universidad de Oviedo

ralvarezmaria@uniovi.es

ORCID : 0000-0002-9062-1470

Resumen

Una de las claves del éxito literario de Émile Zola reside en la aplicación de los avances científicos del siglo XIX a la ficción narrativa de una forma tan natural como sólo alguien con un conocimiento profundo de la crítica y la literatura sabe hacer. Dicha perfección estilística es producto de un proceso de ensayo y error que culmina con *Les Rougon Macquart* pero que tiene en *Madeleine Férat* y su aproximación a la telegonía uno de sus episodios más destacados, pero también más desconocidos. Esta teoría reproductiva es a la vez un pretexto para diseccionar milimétricamente la sociedad burguesa y el punto de partida de la fecunda relación entre ciencia y literatura tan característica del Naturalismo.

Palabras clave: Émile Zola, Teoría de la impregnación, Epistemocrítica, Herencia, Naturalización.

Résumé

L'une des clés du succès littéraire de Zola réside dans l'application des résultats du progrès scientifique du XIX^e siècle dans la fiction romanesque d'une façon si naturelle dont seul un maître aussi bien de la critique que de la littérature pourrait être responsable. Cette perfection dans le style est le produit d'un processus d'essai et erreur qui aboutit dans *Les Rougon Macquart*, mais dont *Madeleine Férat* et son approche à la télégonie constituent un épisode majeur et pourtant très inconnu. Cette théorie reproductrice est, à la fois, un prétexte pour analyser en profondeur la société bourgeoise et le point de départ du rapport fécond entre science et littérature qui caractérise le Naturalisme.

Mots clé : Émile Zola, Théorie de l'imprégnation, Épistémocritique, Hérité, Naturalisation.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

Abstract

One of the keys of Zola's literary success relies on the integration of scientific developments from the 19th century into the narrative texts in such a natural way that only someone with a deep knowledge of both criticism and literature would be able to. This stylistic perfection is the result of a trial and error process that culminates in *Les Rougon Macquart* but in which *Madeleine Férat* and its approach to telegony play an outstanding but unknown role. This reproductive theory is at the same time an excuse to undergo a deep analysis of the bourgeoisie but also the beginning of the productive relationship between science and literature, a major feature in Naturalism.

Keywords: Émile Zola, Theory of impregnation, Epistemocriticism, Heredity, Naturalisation.

1. Introduction

L'image d'Émile Zola comme fondateur d'une école dont la conception moderne reposait sur l'interaction de la science et de la littérature demeure encore de nos jours connue de tous. Bien que relevant en partie du poncif, il ne semble pas possible néanmoins d'offrir un portrait fidèle du chef de file du Naturalisme sans tenir compte des idées qu'il avait prônées à ce sujet dans ses essais et appliquées dans ses œuvres de fiction.

Au moment où l'industrialisation a attelé l'homme à une machine, Zola a entrepris sa propre révolution en nouant des rapports forts entre des notions telles que science et littérature, entre écriture et critique, qui étaient jusque là nettement indépendantes et présentant des caractéristiques bien différenciées. Une tâche complexe et avec beaucoup d'implications, non seulement du point de vue intellectuel, mais aussi social, car la performance technique avait anéanti l'ordre traditionnel et noyé le monde dans le positivisme et l'espoir dans le progrès. Zola s'empare vite de cet esprit de l'époque. Dans une explication plus en profondeur du but de son œuvre théorique, il revendique que l'application de la science à tous les domaines de la vie pousse celle-ci hors de ses limites, encore très floues. Plutôt que le produit d'un intérêt personnel, son but littéraire est enraciné dans la réalité sociale de l'époque, qui assistait à l'éclatement des disciplines scientifiques et à la fondation de la science en tant que telle, à un stade très embryonnaire et en suivant des pas encore très dubitatifs.

Il n'est donc pas étonnant que Zola, qui était par ailleurs fils d'un ingénieur, ait trouvé dans l'interaction entre science et littérature la formule de la réussite littéraire et théorique, dont les expressions les plus remarquables à ce propos sont *Les Rougon Macquart* (1871-1893) et *Le Roman expérimental* (1880). Dans ce recueil d'articles, Zola (2006 : 121) exprime son objectif au moyen d'une phrase qui demeure encore célèbre: « le naturalisme [est] la formule de la science moderne appliquée à la littérature ». Chef de file de ce courant littéraire malgré lui, Zola, grand ad-

mirateur de Balzac, avoue très tôt son intention d'entreprendre sa *Comédie Humaine* dans la plus grande rigueur scientifique. Avec la série des Rougon, il réussit à montrer l'homme tel qu'il est, non pas un être libre et autonome, mais plutôt le produit de multiples phénomènes et causes. Une telle perspective, alors nouvelle, ouvrait un chemin pour trouver des solutions « scientifiques » aux problèmes sociaux, ainsi que le suggère déjà le sous titre de la collection : « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ».

À travers ce projet, Zola parviendra à fondre l'écrivain et le théoricien qu'il était, en trouvant l'inspiration chez des auteurs de référence aussi bien dans le domaine de la science que de la critique. Parmi les premiers, on signalera Hippolyte Taine (1828-1893) et son œuvre *Philosophie de l'art*, que Zola reconnaissait dans *Le Roman expérimental* comme le responsable de l'accès de la critique littéraire à la modernité. En effet, ce philosophe, critique et historien considérait que la théorie était, comme le monde physique, soumise à des lois qu'il fallait énoncer au moyen de l'analyse et la pure observation (Mourad, 2007). Parmi les influences plus spécifiquement scientifiques, on ne manquera pas de mentionner ici le Docteur Lucas (1808-1885) et son *Traité de l'hérédité naturelle* ainsi que Charles Darwin (1809-1882), qui avait bouleversé le monde des sciences naturelles en 1859 avec la publication de *L'origine des espèces* où il exposait sa théorie de la sélection naturelle, texte fondateur de la théorie de l'évolution. Mais le savant qui a exercé la plus grande influence sur Émile Zola n'est autre que Claude Bernard (1813-1878). Fondateur de la physiologie, son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* a représenté pour lui une référence incontournable pour l'écriture de ses romans, dont les traces restent bien visibles dès le titre dans *Le Roman expérimental*.

2. Claude Bernard et les origines du savant

On conviendra que l'étude de la genèse, et surtout des conséquences du progrès exorbitant vécu au XIX^e siècle sous le règne tyrannique de la Révolution Industrielle, néglige assez fréquemment les disciplines non techniques. L'époque représente pourtant l'entrée dans une nouvelle ère pour les sciences biomédicales, grâce notamment au progrès scientifique généralisé, mais surtout au développement de la physique et de la chimie. Ces disciplines ont joué dès lors un grand rôle dans l'élargissement des connaissances au sein du paradigme scientifique, mais aussi dans le surgissement de nouvelles disciplines, telles que la biochimie ou, au XX^e siècle, la biologie moléculaire. Des découvertes comme la structure de la molécule de l'ADN ou le séquençage du génome humain auraient été impossibles sans les contributions de la chimie, mais aussi sans l'une des premières disciplines pour lesquelles elle a constitué une sorte d'échafaudage: la physiologie. Certes elle existait au XIX^e siècle, mais elle était associée à l'anatomie. Les travaux précurseurs de François Magendie

dans ce domaine pendant la première moitié de ce siècle ont démontré le besoin d'une prise de chemins indépendants.

Les travaux de Claude Bernard, disciple de Magendie, sur l'appareil digestif et surtout sur le foie – il a découvert sa fonction de producteur de matière sucrée pour le système circulatoire – l'ont consacré comme le grand initiateur de la physiologie et lui ont ouvert la porte des institutions les plus prestigieuses de la France de l'époque : l'Académie des Sciences en 1854 et le Collège de France, dont il a fini par être le directeur. S'il était déjà considéré à son époque comme un référent pour le développement des sciences, ce n'était pas uniquement grâce aux résultats de ses recherches, mais bien par l'importance et la rigueur dans sa présentation, ce qui fait de lui le savant qui a posé les bases de la méthode scientifique et, par conséquent, de cette profession.

Les processus d'expérimentation jouent un rôle prépondérant dans le développement de la physiologie, comme l'a rendu manifeste le devenir même de celle-ci. À une époque où la science n'a pu connaître un essor plus rapide, faute de moyens, Claude Bernard cultivait déjà la technique de la vivisection, c'est-à-dire, la dissection faite sur un animal vivant, ce qui permettait d'observer les processus biologiques in situ, un monde plein de possibilités pour la physiologie. Claude Bernard (1872 : 209) a fait du laboratoire son habitat pour dépasser les propres limitations qu'il avoue avoir éprouvées par manque de toute infrastructure scientifique : « J'ai connu la douleur du savant qui, faute de moyens matériels, ne peut entreprendre ou réaliser des expériences qu'il conçoit, et est obligé de renoncer à certaines recherches, ou de laisser sa découverte à l'état d'ébauche ». La publication de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* en 1865 signifie l'abandon de ses craintes, l'exemplification de la rigueur scientifique, l'explicitation de l'interdépendance entre physiologie, pathologie et thérapeutique, ainsi que la fixation des règles de ce qui sera par la suite la médecine moderne. Cette œuvre, qui n'allait être que la préface de *Principes de médecine expérimentale*, ouvrage finalement inachevé, devient un événement majeur pour l'avenir des sciences naturelles qui, dès lors, ont connu une grande transformation.

Le travail simultané de la physique, de la chimie et de la médecine entre les années 1860 et 1890, qui a contribué de façon déterminante au dépassement progressif des difficultés inhérentes au statut scientifique à l'époque, a été décisif pour le développement d'autres disciplines comme la génétique. Cette branche de la biologie, qui prit son véritable essor avec le nouveau siècle lors de la diffusion des travaux de Georges Mendel (1822-1884), est fondamentale pour comprendre l'œuvre littéraire d'Émile Zola dans sa juste mesure.

La construction de la génétique moderne peut, en quelque sorte, ressembler aux étapes de la méthode scientifique, ou même à la construction d'un roman, d'autant qu'elle s'est produite comme s'il s'agissait de la remise dans l'ordre des pièces d'un puzzle. Entre 1870 et 1880, la situation est celle que l'on pourrait considérer

« normative » dans un horizon de rupture comme celui du dernier tiers du XIX^e siècle pour la science, où des théories reproductives et de l'hérédité variées, valables et erronées, cohabitaient dans un même paradigme. La situation pourrait avoir été radicalement différente si le résultat des travaux de Mendel, publiés originalement en 1865, avaient eu quelque retentissement à l'époque. On a dû cependant attendre jusqu'au début du XX^e siècle pour que les postulats de Mendel soient acceptés par les académiciens, ce qui a supposé un véritable point de départ pour le développement de la génétique moderne. Sans doute, une acceptation et une diffusion moins tardive de ces idées auraient rendu plus facile la compréhension et peut-être l'accueil favorable des hypothèses de Darwin car, pour étonnant que cela puisse paraître aujourd'hui, ses postulats sur l'évolution sont nés sans une théorie de l'hérédité qui les soutienne, vu que « les scientifiques [à l'époque] se consacraient plutôt à des hypothèses fondées sur des aspects de biologie générale, à l'histoire anecdotique ou au travail expérimental mené par les agriculteurs et les éleveurs¹ » (Carlson, 1985 : 774).

La divulgation de la théorie mendélienne a contribué à fermer le cercle darwinien qui s'était déjà enrichi par les progrès atteints par August Weismann, biologiste et théoricien de l'évolution, dont les travaux ont été consacrés à la transmission des caractères héréditaires. Ce savant est parvenu à distinguer l'existence d'une substance responsable de celle-ci, qu'il a appelée « plasma germinatif », dans les cellules germinales – reproductives –, qu'il distinguait déjà des somatiques, c'est-à-dire, non-reproductives. Cette théorie a devancé les études sur l'importance du noyau cellulaire pour les processus de reproduction qui ont commencé à se clarifier entre les années 1870-1880, et qui ont mené à l'identification des chromosomes et à la description de la distribution uniforme de ceux d'origine maternelle et paternelle lors de la division cellulaire (Sánchez Ron, 2001).

Le puzzle de la génétique moderne s'est beaucoup perfectionné tout au long du XX^e siècle par le travail interdisciplinaire, ce qui a donné naissance à des branches comme la biotechnologie et l'ingénierie génétique, mais surtout grâce à l'étude du rôle que joue l'ambiance dans les processus de l'hérédité. Le développement scientifique dans le domaine de l'hérédité (génétique, physiologie, biochimie...) a été si important que, en un peu moins d'un siècle, on est passé d'ignorer l'existence même du matériel génétique à identifier les différences épigénétiques, c'est-à-dire, à remarquer l'influence des agents externes, directement liés aux conditions de vie et à la distribution géographique de la population sur la manifestation de quelques gènes. On parvient ainsi à décrire des facteurs comme la nourriture, le sommeil, le sport ou le stress,

¹ C'est nous qui traduisons à partir du texte suivant: « scientists were content to theorize about it on the bases of more general biological concerns, anecdotal history, or the limited range of experimental work carried out by horticulturalists and animal breeders ».

comme étant capables de modifier l'expression de quelques gènes, susceptibles d'être transmis aux descendants.

Il existait au XIX^e siècle une théorie qui serait de nos jours considérée peu scientifique et de nature intuitive, en fait il s'agirait plutôt d'une doctrine, qui défendait l'influence de l'ambiance sur l'héritage de caractères et que l'on connaissait sous le nom de « l'imprégnation par le regard ». Il s'agissait de « la croyance selon laquelle un enfant pouvait ressembler à une personne ou une chose qui aurait impressionné sa mère lors des rapports sexuels ou lors de la gestation » (Wilgaux, 2006 : 345). Pour saugrenue qu'elle puisse paraître, cette idée a réussi à être acceptée au sein des théories scientifiques pendant plus d'un demi siècle (1860-1920), dans le contexte d'un paradigme scientifique plus large – aujourd'hui considéré plutôt une mythologie –, celui de la télégonie, dans laquelle s'inscrivent plusieurs variantes des théories dites de l'imprégnation, dont celle « d'imprégnation par le regard ». Avant d'entrer dans des considérations de rigueur scientifique ou de nuances chronologiques au sein de la propre théorie selon sa conception originale du XIX^e siècle, on prendra la définition de télégonie d'Anne Carol (2006 : 11) comme point de départ : « La télégonie est la croyance selon laquelle une femme, fécondée ou déflorée par un premier homme, produit ensuite des enfants à sa ressemblance quel que soit le géniteur ». Tel est le sujet auquel seront consacrées les pages qui vont suivre et l'axe thématique que Zola a choisi pour le dernier de ses romans avant la série de *Les Rougon Macquart : Madeleine Férat*².

Les définitions du phénomène à l'époque ne sont pas très différentes de celle que Carol présente aujourd'hui, comme le révèle l'approche faite par plusieurs auteurs tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Prenons celle de Henry de Varigny présentée dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 9 septembre 1897 : « Une forme d'hérédité particulière qui consiste en ceci qu'une mère peut transmettre à la progéniture d'un second lit des caractères appartenant au père de la progéniture d'un premier lit ».

Quand on consulte d'autres documents plus ou moins contemporains à celui de Varigny, on constate que celui-ci suit une ligne de continuité par rapport au concept de télégonie fixée pendant sa période d'essor, comprise, d'après Carol, entre 1860 et 1920. Ce même article sert pourtant également à constater les divergences dans la terminologie employée. À la dite « télégonie », terme qui date en réalité du début du XX^e siècle, ou « mesailance initiale », qui reçoivent un certain consensus (Lucas-Championnière, 1915 : 458), il faut ajouter celui d'« imprégnation », souvent

² *Madeleine Férat* est l'un des romans moins célèbres de Zola. Paru en 1868, il sera réédité en 1976 dans Le livre de Poche, mais il faudra attendre 1999 pour voir apparaître une nouvelle édition, celle de Henri Mitterand chez « Mémoire du livre », dont nous nous servons justement ici. Depuis le roman était devenu introuvable. Heureusement, cet été dernier, la maison «Le Chat Rouge» a lancé une nouvelle édition avec une préface de Gérard Duchemin où l'on présente le livre comme une perle rare.

employé comme synonyme de « télégonie », plutôt par un processus métonymique que par une équivalence scientifiquement fondée. Raoul Anthony (1900 : 29) éclaircissait cet emploi erroné, mais pourtant assez fréquent, ainsi :

Le terme télégonie constate simplement un fait, l'apparition chez des produits ultérieurs de caractères appartenant à un premier procréateur, mais ne cherche nullement à l'expliquer; le terme imprégnation au contraire désigne une modification des parties somatiques de la mère (organisme entier ou organes génitaux internes seulement) sous l'influence d'un fœtus qu'elle porte ou peut-être même simplement, suivant certains auteurs, du liquide fécondateur; le mot imprégnation ne veut dire rien de plus et ne doit donc pas être considéré comme le synonyme de télégonie. L'imprégnation, est pour ceux qui admettent que cette influence se transmet dans la suite de la mère à des fœtus ultérieurs, la condition de la télégonie; pour ceux au contraire qui admettent la possibilité d'une survivance plus ou moins longue des spermatozoïdes dans les voies génitales de la mère, l'imprégnation n'est pas nécessaire pour expliquer la télégonie. Le mot télégonie constate un fait; le mot imprégnation vise à une explication théorique; il en est de même d'ailleurs du terme hérédité fraternelle que l'on emploie parfois. C'est pour cette raison que le terme télégonie quoique plus obscur semble préférable à tous les autres.

Avant de poursuivre notre analyse, il faut faire une considération sur l'emploi de cette terminologie dans *Madeleine Férat*. On verra que la distinction entre fait et modification physiologique reçue dans la citation d'Anthony n'est pas suivie par Zola dans le roman, qui utilise ces deux notions presque indistinctement et peut-être de façon parfois erronée. De manière générale, on préférera ici plutôt le mot « télégonie » pour essayer d'être rigoureux avec les situations présentées, mais il faut avertir le lecteur que l'approche du romancier à la question nous conduira parfois à employer le terme « imprégnation ».

Le début de la citation antérieure laisse entrevoir quelques tendances qui cohabitent au sein de l'imprégnation pour expliquer les mécanismes de celle-ci. De façon générale, on nous en présente deux qui s'organisent selon que l'on se situe dans la perspective de la femme ou bien dans celle de l'homme. Le premier cas tient un rapport étroit avec la théorie de « l'imprégnation par le regard » et avec bien d'autres semblables, comme celle des effets de l'imagination sur la mère, assez prolifique dans le monde littéraire avant que la télégonie ne soit devenue matériel mythique une fois les postulats de Mendel acceptés. Pourtant, il semble que la tradition épistémologique de l'imprégnation commence déjà avec Aristote, qui constatait un rôle prééminent de l'homme dans la fécondation au détriment de la passivité de la femme (Ollrik, 1986).

Sa grande période d'essor se concentre sur la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec l'œuvre de Zola, bien évidemment, mais aussi grâce à sa présence dans quelques œuvres des auteurs scandinaves August Strindberg et, surtout, Henrik Ibsen. À ce propos, Carlsen (1985 : 774) considère que « l'hérédité donnait une source commune de métaphore, permettant ainsi à Ibsen d'exprimer sa fascination envers l'influence du passé dans le présent et Strindberg de s'occuper du rapport homme-femme et de la relation problématique entre les géniteurs et leur descendance »³.

Quant à la notion spécifique de l'imprégnation par le regard, on la trouve, par exemple, à la base de l'un des romans les plus représentatifs du XVIII^e siècle anglais, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de Laurence Sterne, publié en 1749, plus d'un siècle avant *Madeleine Férat*. Le héros du roman attribue les maux de son existence aux circonstances de sa procréation, car lors du coït qui l'avait engendré, sa mère avait osé demander à son père:

Dites-moi, mon cher, demanda ma mère, n'avez-vous pas oublié de monter la pendule ?----- Bon Dieu ! s'écria mon père, qui, tout en faisant cette exclamation, prit soin de modérer sa voix, ----- jamais femme, depuis la création du monde, a-t-elle interrompu un homme par une si sottise question ? (1749 : 2).

Chez Sterne, bien qu'avec une ironie visible, les circonstances dans lesquelles se produit l'acte de procréation étaient déterminantes pour la destinée de l'enfant. De telles théories étaient donc assez populaires et même acceptées par des savants de premier ordre. Zola aurait pu en avoir connaissance à travers Claude Bernard, car, même si largement débattue à l'époque, une troisième explication des mécanismes de l'imprégnation s'est faite une place au sein de l'œuvre de quelques scientifiques très réputés, parmi lesquels Bernard et même Charles Darwin. Les deux partageaient une vision de l'« imprégnation imparfaite » des ovaires lors du premier coït de la femme avec un homme et qui serait complétée, selon la théorie bernardienne, par un « stimulus extérieur » pour mûrir le matériel préexistant. De façon technique, cette imprégnation imparfaite, un cas de déformation de la reproduction sexuelle par ovule non-fécondée, a reçu le nom de parthénogénèse.

Ces idées s'inscrivent dans la ligne du vitalisme, qui défend l'existence d'une force inhérente aux êtres vivants qui les distingue des inanimés. Le vitalisme a été le champ de bataille, qui, vers le tournant du siècle, s'est ouvert entre ceux qui étaient pour ou contre la « doctrine » de la télégonie, d'après la nomenclature employée dans le *Journal de médecine et de chirurgie pratiques à l'usage des médecins praticiens* du 15

³ C'est nous qui traduisons à partir du texte suivant : « Heredity provided a common source of metaphor, helping Ibsen to express his fascination with the influence of the past on the present and Strindberg to deal with male-female relationships and with the problematic relation of fathers to their offspring ».

juin 1915. La question était assez en vogue à l'époque en France, surtout pendant et même après la Grande Guerre : en effet, un nombre important de femmes qui avaient eu un enfant de leur violeur allemand refusèrent par la suite de tomber à nouveau enceinte de peur que le nouveau né n'ait les traits du soldat étranger. Sans doute la constatation d'un manque de ressemblance entre ce dernier et l'enfant a finalement contribué à discréditer une telle théorie, dont les premiers constats avaient été faits par des éleveurs, notamment dans le contexte de la zootechnie.

Les observations que Lord Morton avaient faites pendant la décennie de 1820 sur une jument arabe fécondée pour la première fois par un couagga, un type de zèbre d'Afrique du Sud, ont été à ce propos une référence récurrente vers la moitié du XIX^e siècle. Selon lui, la descendance avait été un hybride avec des traits de ce dernier. Fécondée à nouveau quelques années après par un cheval arabe, la jument avait donné naissance à une descendance à traits arabes mais avec des zébrures au pelage. Une observation analogue faite avec la descendance d'une chatte de race « anoure » de l'Île de Man, sans rapport antérieur aux chats communs, et fécondée successivement par ceux-ci, avait également démontré la pertinence de l'imprégnation. La descendance présentait aussi une sorte de mosaïque dans les traits extérieurs, connue comme gynandromorphisme, dont le terme date déjà de 1730.

Malgré l'apparente scientificité que l'appui bernardien et darwinien semble apporter à la théorie, la réalité est que, déjà à l'époque, les positions au sein du monde scientifique par rapport à la télégonie étaient bien divisées. On peut classer les critiques sur des aspects bien nets et qui entrent directement en conflit avec les postulats de Claude Bernard sur la méthode expérimentale : le manque de systématisation des observations dans le monde animal et sa difficile adaptation pour trouver une explication validée sur le plan de la reproduction humaine. Malgré les expériences auparavant citées, ce manque qui a accompagné toute tentative d'étude de la télégonie fait de n'importe quel cas de celle-ci un événement exceptionnel, dont les observations, sans le moindre résultat solide, manquent de toute rigueur scientifique (Varigny, 1897). Le rejet de la théorie du coït ultérieur par certains secteurs, liée à des phénomènes de superfétation, n'a pas mis cependant fin au débat sur la télégonie. La quête d'une cause valable pouvant être considérée dans le contexte de la pleine expansion des sciences naturelles a nourri la discussion sur l'atavisme.

Cette idée constitue un sujet commun dans les discussions sur la télégonie qui ont eu lieu à ce propos. Prenons comme exemple la communication d'Anthony le 4 mai 1899 à la Société d'Anthropologie de Paris sur la descendance de la chatte de l'Île de Man, ainsi que la discussion à l'Académie de Médecine à Paris au début de la Grande Guerre. Aussi bien l'article « À propos de la télégonie », rédigé à partir de ladite intervention d'Anthony, et l'entrée correspondante dans le *Journal de médecine et de chirurgie pratiques à l'usage des médecins praticiens* en donnent témoignage et désignent l'atavisme comme l'une des explications hypothétiques de la télégonie les

plus plausibles pour les spécialistes. Elle sera, par ailleurs, l'idée de base de la transmission des caractères héréditaires pour la génétique classique : le caractère dominant (qui se manifeste) ou récessif (qui ne se manifeste pas) d'un trait quelconque chez un individu. La définition fournie par le *Petit Robert de la langue française* (2017 : 165) pour l'atavisme présente cette possibilité de façon très synthétique : « BIOL. VIEILLI. Forme d'hérédité dans laquelle l'individu hérite de caractères ancestraux qui ne se manifestaient pas chez ses parents immédiats ; réapparition d'un caractère primitif non modifié après un nombre indéterminé de générations ». Ceci est équivalent à dire qu'un gène peut être récessif pendant plusieurs générations et récupérer le caractère dominant perdu à un point exact de la généalogie, sans que l'on doive parler pour autant d'un phénomène d'imprégnation. L'installation de l'atavisme dans le paradigme de l'hérédité n'empêche pas qu'Anthony accorde à ses collègues contemporains « un grand abus » de celui-ci. Cela fait partie du mécanisme de construction de la science à travers un processus d'essai-erreur et de cohabitation de l'approche traditionnelle et de la modernité : mythe et science. Telle est la conclusion à laquelle semble arriver le *Journal de Médecine* dans l'entrée consacrée à la télégonie et qui sert à résumer la discussion dans l'Académie de Médecine à Paris :

« On voit [...] combien la doctrine de la télégonie est discutable et cependant il faut reconnaître qu'elle conserve encore beaucoup d'adhérents et cela, bien qu'elle ne repose en somme que sur des idées qu'on pourrait appeler populaires, et plus particulièrement sur l'observation des animaux, et nullement sur des données scientifiques ». (Lucas-Championnière, 1915 : 463)

Pourquoi Zola aurait-il donc choisi une telle théorie, qui manquait de rigueur et du consensus de la communauté scientifique, comme sujet de son roman *Madelaine Férat* ? C'est justement le caractère hypothétique et peu rigoureux de cette doctrine qui a pu l'attirer car elle semblait bien romanesque. En ce sens, il ne serait pas loin de M. Pinard qui affirmait dans les *Comptes-rendus de la Société de biologie* du 2 avril 1913, repris dans le *Journal de médecine et de chirurgie pratiques*, que cette hypothèse de la télégonie « admise par quelques-uns appartient au roman et non pas à la biologie » (Lucas-Championnière, 1915 : 463). Par ailleurs, si l'on considère que plus d'une décennie sépare *Madelaine Férat* de l'essai théorique qui fixe les postulats de sa littérature – *Le Roman expérimental* –, on est porté à croire que Zola n'a pas vraiment pris au sérieux une théorie qui manquait d'assises scientifiques, et qui allait entre 1868 et 1880 être questionnée par les savants. La publication de ce roman pourrait bien être le dernier échelon avant l'essor de sa grande réussite littéraire: la série de *Les Rougon Macquart* ; une sorte de tentative expérimentale, immédiatement après abandonnée, cherchant à établir les fondements du Naturalisme et le développement de la formule magique de son œuvre littéraire, soit la synthèse entre science et littérature.

3. L'acheminement (scientifique) vers *Les Rougon Macquart* : *Madeleine Férat*

Le parcours littéraire d'Émile Zola avant d'atteindre le succès commence en 1862, quand il est embauché chez Hachette avec à peine 22 ans. Il y connaîtra des auteurs comme Lamartine et Sainte-Beuve, ce dernier si déterminant pour son profil de critique littéraire, mais la maison d'éditions sera surtout l'école où il apprendra que la littérature est aussi affaire économique et qu'il est essentiel de frapper le public par le contenu des œuvres. Très tôt il prend conscience de la fonction sociale que peut remplir la littérature qui au dire de Cressot (1928 : 385) permet de « travailler à cette transformation des esprits et des mœurs et de réparer ainsi le mal [...] causé ». Cressot explorait justement dans cet article l'une des grandes influences de Zola pendant cette première approche aux mécanismes de l'industrie littéraire – qu'il nomme « période romantique » –, celle de Jules Michelet et sa théorie sur l'amour – *De l'amour* (1859) – où, parmi bien d'autres maximes, le grand historien défendait l'impossibilité de la survivance du sentiment amoureux au sein du mariage. Ces idées directrices – même si elles évolueront au courant des années et des expériences – sont déjà bien présentes dans les textes qui intègrent le « cycle de la femme » ou « romans de jeunesse » et qui supposent un apprentissage et une transition vers la consolidation de son style : *La Confession de Claude*, *Le Vœu d'une morte*, *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat*. Publiés entre 1865 et 1868, avec un succès inégal, ces romans présentent un scénario analogue, celui d'une femme attrapée entre deux hommes, l'amant et le mari, toujours dans un milieu bourgeois. Chaque roman comprend, par ailleurs, un élément significatif, assez innovateur, pour distinguer les histoires les unes des autres. C'est justement ce trait caractéristique qui retiendra notre attention car il s'avère être essentiel pour la lecture des romans qui, avec l'exception de *Thérèse Raquin*, ont suscité aussi peu d'intérêt chez les critiques que chez le public en général. Du reste, l'étude des textes permet d'éclairer la notion même de naturalisme en l'envisageant dans son évolution. Observer de près l'approche de la télégonie que Zola a réalisée en 1868 dans *Madeleine Férat* devrait permettre de voir sous un nouveau jour ses conceptions scientifiques et reconsidérer la valeur de ses premières œuvres.

Madeleine Férat est une jeune femme impulsive, passionnée et avec des traits enfantins, mariée avec Guillaume, un jeune homme timide et très peu sûr de lui-même. Malgré leurs différences, ils mènent une vie paisible dont ils ne pouvaient même pas rêver pendant une enfance qui avait été marquée par la fatalité. Élevés loin de leurs parents, tous deux ont été socialement méprisés dès leur naissance à cause des stigmates qui pesaient sur leurs géniteurs. Le mariage de convenance entre Guillaume et Madeleine suppose un oasis de repos pour les deux, seulement interrompu par les menaces de la condamnation au feu éternel que Geneviève, servante du couple et ancienne nourrice de Guillaume, prononce parfois. La raison d'être de ces mauvais augures réside dans la vie que Madeleine avait menée avant son mariage, qui faisait peser sur elle un certain manque de respectabilité. C'est que Guillaume n'était pas le

premier homme de Madeleine, car auparavant, pendant presque un an, elle avait été la maîtresse de Jacques, un beau jeune homme charismatique. Le hasard, ou plutôt la fatalité, veut que toute cette vieille histoire revienne à la vie de Madeleine pour briser son calme, avec l'accouchement de Lucie, première et unique fille du couple. Sa liaison avec Jacques n'avait pas seulement affecté sa réputation, mais aussi sa propre physiologie : ayant été le premier homme à la posséder, il avait laissé en elle une empreinte perpétuelle qui se manifestait dans la ressemblance entre ses propres traits et ceux de Lucie, l'enfant que Madeleine avait eu pourtant avec Guillaume. Cependant, aucun des deux ne s'en rendent compte que jusqu'au retour de Jacques, qui s'avère être le meilleur ami d'enfance de Guillaume. Cet avènement imprévu finira par détruire l'harmonie familiale et toute tentative de mener une existence heureuse. La fatalité aura poursuivi Madeleine et Guillaume jusqu'au dernier souffle.

3.1. Les mécanismes de l'hérédité appliqués au roman

En 1868, la volonté de Zola d'impregner son œuvre d'un esprit scientifique était devenue de plus en plus évidente. Tout comme le lien qui l'unissait aux principes de Claude Bernard, directeur déjà à l'époque du Collège de France, qu'il admirait profondément et dont l'œuvre était pour lui une véritable source d'inspiration. Dès cette époque, il commence à tracer son histoire parallèlement à celle du savant, surtout en ce qui concerne le but de ses travaux. L'ambition de Zola pour *Le Roman expérimental* coïncide avec l'objectif principal de la science: la quête de la vérité et l'éclaircissement des phénomènes de la nature :

Notre seule besogne est d'aller toujours en avant dans la conquête du vrai, quitte à accepter les conclusions dernières. [...] La science est donc, à vrai dire, de la poésie expliquée ; le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l'imagination par l'étude exacte des choses et des êtres (Zola, 2006 : 115).

Science et littérature ont été bien présentes dans la vie aussi bien de Zola que dans celle de Claude Bernard, car l'arrivée de celui-ci à Paris avait été motivée par son rêve d'être écrivain. Il a vite abandonné ce projet pour commencer sa carrière scientifique, mais sa passion pour la littérature l'a accompagné pendant le reste de sa vie. C'est peut-être en l'honneur de cette vocation à jamais disparue que Zola établit un rapport si étroit la citation précédente entre le poète et le savant. Il met aussi en relief le caractère merveilleux que partagent les processus de création et de découverte de ces deux domaines. Les mécanismes intrinsèques qui dirigent leur développement gardent des mystères, dont la résolution peut être laissée en poésie au gré du lecteur, mais que la science est obligée, par sa propre nature, de dévoiler. Les travaux et le profil personnel de Zola et de Claude Bernard démontrent qu'une coupure nette entre deux disciplines apparemment si opposées n'a pas de raison d'être quand elles pourraient parfaitement représenter une source d'aide mutuelle.

La quête du vrai implique aussi bien pour l'écrivain que pour le savant l'interaction avec la nature comme moteur de recherches, mais toujours d'une façon respectueuse afin d'extraire sa propre essence et en tenant compte que, selon Claude Bernard (1865 : 159), « il faut modifier la théorie pour l'adapter à la nature, et non la nature pour l'adapter à la théorie ». Voici l'un des grands soucis de Zola pour la construction de sa théorie romanesque, le Naturalisme, dont le nom donne déjà une idée du grand enjeu du romancier : le témoignage de la vie telle qu'elle est. Il a été toujours très clair pour Zola qu'il n'était pas scientifique, mais cela ne l'a pas empêché d'adopter les formes de la méthode expérimentale, même si, de son propre aveu, « dans l'état actuel de la science de l'homme, la confusion et l'obscurité sont encore trop grandes pour qu'on se risque à la moindre synthèse ». (Zola, 1880 : 60). Même si une telle synthèse dans le champ scientifique n'était pas possible à l'époque par les propres limites de la discipline, l'approche zolienne de la méthode scientifique connaît son grand succès grâce à la capacité du romancier de fusionner, tout d'abord, science et littérature et, ensuite, son profil d'écrivain et de critique.

D'un point de vue théorique, la caractérisation de l'œuvre littéraire et du texte critique est bien claire, non seulement en ce qui concerne le produit final, fictionnel et discursif-argumentatif, respectivement, mais aussi la nature de son processus de construction. En ce sens, la différence la plus remarquable réside dans le traitement que le romancier et le critique font des matériaux qui les inspirent lors de la rédaction de leurs œuvres, car de même que Darwin se battait à l'époque pour essayer de démontrer l'erreur de la conception de la vie par un processus de génération spontanée, il est fort difficile de penser une œuvre sans influences externes. Tandis que la production littéraire s'efforce à développer un processus de mimésis pour effacer ou cacher les fils qui composent la toile du roman derrière les éléments de la créativité compositrice, il faut que la critique laisse explicites les sources, « ménage une large place à l'explication et à la modélisation et établisse clairement aussi les appartenances, les filiations, les dettes et les raisons d'être » (Mourad, 2007 : 83).

Zola est parvenu à faire une véritable synthèse de ces deux aspects tout au long de sa carrière. D'un côté, il a mis les bases d'une théorie littéraire de façon explicite dans *Le Roman expérimental*, comme s'il s'agissait des postulats d'un paradigme scientifique, et il les a soumis à un processus de mimésis dans ses œuvres à travers l'emploi de découvertes scientifiques en vogue à l'époque. Si la série de *Les Rougon Macquart* fixe la formule magistrale du Naturalisme avec la focalisation sur des maladies et des malformations héréditaires, génération après génération, dans des ambiances déterminantes, *Madeleine Férat* ouvre la porte à la naturalisation de la science d'une façon extrême. L'ignorance qui entoure la télégonie à l'époque n'empêche pas Zola, sans pour autant entrer dans le débat de sa validité, contestation ou critique, de l'inclure dans le roman avec la douceur nécessaire pour l'œuvre et de manière vraisemblable pour le lecteur. Plus précisément, on peut dire que la télégonie devient un

plasma qui imprègne le roman de la même façon que le sang coule à travers le corps humain et arrive à tous les coins de celui-ci sans qu'il soit pourtant observable du dehors. Il faut gratter la peau, se frayer un chemin entre tissus et organes – mots et lignes – pour découvrir la véritable nature du corps – textuel –. L'ensemble de l'œuvre devient ainsi une pièce à classer dans le processus de construction de l'épistémologie scientifique à l'époque, ce qui lui donne sa véritable valeur au-delà d'un simple produit littéraire (Duffy, 2009).

La haute considération accordée à l'œuvre de Zola – que l'on peut juger comme l'application radicale de la science au roman – n'est pas le produit d'un travail désordonné, erratique ou hasardeux, sinon le résultat d'un processus d'application global de la méthode expérimentale, qui commence bien avant le moment où le romancier prend la plume pour se mettre à créer. De fait, lors de la création de la première ligne du texte, Zola en avait déjà écrit des centaines suivant point par point les différentes étapes de la méthode expérimentale bernardienne, à laquelle il emprunte la plupart de ses éléments. Comme point de départ, il faut en souligner deux: l'observation et l'expérience. Bernard (1865 : 107) lui-même explique clairement que la réussite du processus repose à 50% sur chacune des deux phases du travail scientifique :

Mais l'homme ne se borne pas à voir ; il pense et veut connaître la signification des phénomènes dont l'*observation* lui a révélé l'existence. Pour cela il raisonne, compare les faits, les interroge, et, par les réponses qu'il en tire, les contrôle les uns par les autres. C'est ce genre de contrôle, au moyen du raisonnement et des faits, qui constitue, à proprement parler, l'expérience, et c'est le seul procédé que nous ayons pour nous instruire sur la nature des choses qui sont en dehors de nous. Dans le sens philosophique, l'observation *montre* et l'expérience *instruit*.

Les romans de jeunesse de Zola ne sont pas seulement un laboratoire pour l'expérimentation thématique ou stylistique, créative et compositrice. Sa volonté de faire des rues, de la campagne, bref, de la vie quotidienne, sa scène théâtrale produit une énorme quantité d'observations qu'à la manière du savant avec ses travaux de préparation, l'écrivain systématise et ordonne sous la forme de dossiers préparatoires. L'arme principale de Zola est l'enquête, qui vise l'appréhension des modes de vie, des mœurs, mais aussi de tous les détails des métiers et des occupations de ce que seront, par la suite, les héros de ses romans. Zola, dans sa volonté d'aller au-delà de l'encore très puissant réalisme, développe une méthode de travail ferme, sérieuse et rigoureuse qui lui ouvre un espace que Frédéric Giraud (2013 : 153) appelle de « légitimité littéraire ». Grâce à ce travail de terrain préalable, Zola développe et perfectionne à l'époque sa théorie des « scènes nécessaires » qui postule que les situations qui appa-

raissent dans ses œuvres sont celles qui lui ont semblé les plus pertinentes et vraisemblables pour chaque moment du développement du roman.

La vraisemblance chez Zola est donc étroitement liée à une situation de nécessité. Idée de base, les « scènes nécessaires » sont incompréhensibles sans une notion qui suscite des visions opposées dans le domaine de la génétique, celle du déterminisme qui, dans le cas zolien, se tourne en « déterminisme littéraire ». De cette manière, Zola dessine les personnages de telle façon qu'ils ne peuvent pas agir autrement dans des circonstances analogues. Grâce à leur impeccable élaboration, il a été parfaitement capable de connecter avec le public, ce qui était pour lui indispensable depuis le début de sa carrière. On a pu ainsi comprendre les raisons qui obligent le personnage à agir de telle façon et qu'il se reconnaisse lui-même comme capable d'avoir un tel comportement dans un tel contexte. S'il s'agit de dévoiler les sources de la mimésis de la composition, les racines de l'insistance de Zola de toucher le public à travers l'identification avec le personnage ou le contexte se trouvent clairement dans l'élucidation du moi ou la connaissance de soi-même reçues dans la théorie littéraire classique. Peut-être le lecteur ne s'en rend pas compte au début mais il y a toujours des situations dans ce genre de récit qui éveillent quelque chose qui est en lui et que l'écrivain parvient à faire sortir, un rapport net avec les mécanismes de la maïeutique socratique.

Comme si *Madeleine Férat* était une tentative de mener à bout tous ces postulats scientifiques dans le champ littéraire, Zola jongle avec le critère des « scènes nécessaires » en même temps qu'il les met en rapport avec le hasard pour tisser une véritable carte génétique dans le roman. Il y parle d'un choix qui répond à des critères de détermination et vraisemblance mais dont les différentes possibilités se présentent presque par hasard, obtenant ainsi un éventail de variables qui ressemble beaucoup à celui de l'hérédité humaine : déterminisme et hasard.

La structure du roman n'échappe pas à cette combinaison contradictoire qui provoque les grands bouleversements dans l'histoire et qui ont toujours à voir avec le rapport entre Jacques, Madeleine et Guillaume. Primo, Jacques se sauve miraculeusement de l'accident du bateau « Prophète » et il se rétablit après avoir été au lit plus d'une année, où il faillit mourir presque dix fois. Secondo, il retrouve Guillaume à Maintes, sans Madeleine, l'un des rares jours où il quittait la Noiraude, la maison du couple, à cause d'une affaire qui exigeait expressément sa présence. Tertio, Zola joue deux fois avec le fait que l'un des personnages rate le train pour provoquer un déclenchement inattendu des faits ou bien une rencontre imprévue. C'est, d'abord, le cas de Jacques à la gare de Maintes le jour après la confession de Madeleine à Guillaume de son passé avec Jacques, ce qui a provoqué la fuite du couple à Paris : « [Jacques] entra tout juste à Mantes pour entendre le sifflet du train qui s'éloignait » (Zola, 1999 : 257). En plus, la rencontre de Madeleine et Jacques à Paris à la fin du roman, quand elle feint d'oublier un colis et laisse aller son mari avec la promesse de prendre le train

suivant, doit aussi intégrer ce groupe de coïncidences hasardeuses mais qui supposent la construction d'un réseau de situations absolument incontournables pour l'aboutissement de l'histoire. Zola parsème le roman de ces « scènes nécessaires » que l'on peut analyser à des niveaux différents. Un lecteur qui ne reste qu'en surface du texte verra bien comment la vie peut changer d'un instant à l'autre ; un lecteur plus attentif, qui remarque toute la construction scientifique du roman, trouvera dans cette structure un nouvel instant de génie de l'auteur. Pour être bien fidèles aux grands axes de la génétique classique, il nous faudrait aussi nommer la fatalité et le milieu, deux concepts intimement liés dans *Madeleine Férat*.

La fatalité est une idée fréquemment exploitée dans le monde de la littérature, étant donné qu'elle était déjà présente dans la mythologie grecque. Sa conception classique, celle de la fatalité comme une nécessité inévitable et qui est en quelque sorte liée au fonctionnement du monde, est personnifiée dans la figure d'Ananké, complémentaire de celle de Cronos, personnification du temps. La réception et adaptation de ce mythe de la fatalité divine tout au long de l'histoire de la littérature a été diverse et inégale. D'abord, comme un élément global adopté par le Classicisme tel qu'il était conçu par les Grecs. Par contre, les romantiques donnent une nouvelle perspective à ce mythe, très liée à la forme du récit. En fait, Victor Hugo ouvre son célèbre roman *Notre-Dame de Paris* en utilisant le mot « ananké » auquel il consacre tout un chapitre, où l'on peut néanmoins constater que la fatalité n'en est pas vraiment une pour les romantiques. Au bout du compte ce n'est qu'un mot inscrit sur un mur alors que le lecteur ne ressent pas la destinée de Quasimodo et Esmeralda comme une tragédie, mais plutôt comme un drame. Le sonneur de cloches est certes condamné à être séparé de la bohémienne par des forces externes, mais qui sont incarnées par d'autres personnages, par leurs passions et désirs.

La conception de la fatalité de Zola, par contre, s'éloigne des significations divine et stylistique que l'on vient d'expliquer à cause du rapprochement qu'il fait entre cette idée et le contexte scientifique. Ceci change radicalement la perspective d'une réalité qui aura un poids spécifique dans la série de *Les Rougon Macquart* et dont l'acheminement commence dans *Madeleine Férat*. Le romancier y présente la fatalité comme un trait intrinsèque au propre individu. On peut donc ici découvrir une conception de la fatalité assez proche de la notion de destin, qui le relie directement à l'idée catholique du monde, car « l'imprégnation [dans *Madeleine Férat*] est décrite comme une lourde fatalité. Enfermée dans les vérités de la « science », la femme n'a aucune échappatoire » (Ollrik, 1986 : 132). Les caractères de Guillaume et Madeleine étant assez pleins et agissant, ils représentent en quelque sorte, suivant le chemin prévu, la quintessence de cette « fatalité scientifique ». En ce sens, on peut parler de personnages déterminés même si, dans certains passages de l'histoire, il pourrait sembler qu'ils vont échapper à leur destin cruel, surtout Madeleine, enterrant derrière elle un passé considéré socialement honteux. Mais, au bout du compte, ce qu'ils tentaient de

faire était d'aller contre leur « nature », quelque chose d'impossible aussi bien par ce que l'on pourrait envisager de sa propre génétique que par le milieu bourgeois où ils habitent, où les fautes finissent par être toujours punies. L'influence de Jules Michelet dans la construction et description de cette ambiance est à nouveau très remarquable d'autant que l'historien avait déjà analysé et trouvé les causes de l'échec du couple marié dans l'éducation et les normes sociales qui laissaient homme et femme contraints à perpétuer des valeurs et attitudes qui rendaient impossible la cohabitation entre amour et mariage. Il y a pourtant un paradoxe dans les idées de Michelet à ce propos, mais qui sert aussi à illustrer les contradictions de la considération de la nature de la femme-épouse dans *Madeleine Férat*, comme constate Hilde Olrik (1986 : 132) : « D'une part il [Michelet] veut la femme-nature, la vierge, l'objet de son désir. D'autre part il veut l'épouse-reflet-de-sa-propre-image. Il ne voit pas qu'en la virilisant il détruit la nature en elle ».

La puissance de cette atmosphère angoissante et de la dichotomie homme / femme-épouse prend toute sa force lors de la dernière rencontre des amants (Jacques-Madeleine), qui a lieu le jour même de la mort de la petite Lucie à cause de la vérole. Ceci dit en passant, le choix de la maladie qui a mené à la découverte du vaccin, dont les premières études ont été publiées à la fin du XVIII^e siècle ne semble pas non plus hasardeux. Toujours est-il qu'ils se livrent l'un à l'autre – à strictement parler la seule infidélité de la femme envers Guillaume – à midi, le moment où Madeleine entend sonner les coups de l'horloge dans l'appartement de Jacques. Lors de son retour à la Noiraude, elle comprend la cruauté de la situation et se culpabilise elle-même :

– À quelle heure est-elle morte ? demanda-telle à Geneviève qui avait repris ses prières.

– À midi, répondit la protestante.

Cette courte réponse tomba sur la tête de Madeleine comme un coup de massue. Geneviève aurait-elle raison ? Serait-ce sa faute qui aurait tué sa fille ? À midi elle était dans les bras de Jacques, et à midi Lucie mourait. Cette coïncidence lui parut fatale, atroce (Zola, 1999 : 358).

Comme si l'usage du mot « fatale » était lui-même un exemple de métalittérature, la prononciation de ce mot réveille en Madeleine la constatation du fait que la fatalité était intrinsèque à elle-même et, par conséquent, qu'elle ne pouvait pas échapper, ce qui la pousse à se suicider. Ce constat, aggravé par la situation traumatisante de la mort de sa fille, était survenu à Madeleine quelques pages auparavant, moment où l'on peut constater la naturalisation du lien entre fatalité et scientificité fait par Zola, ainsi que le rapport fort qui l'unissait à Claude Bernard comme initiateur de la physiologie :

Elle ne s'expliquait pas les fatalités physiologiques qui soustraient son corps à l'action de sa volonté [...] elle finissait par

s'accuser de goûts monstrueux en voyant son impuissance à oublier son amant et à aimer son mari. [...] Elle se disait que Geneviève avait raison, qu'elle devait avoir l'enfer dans les entrailles (Zola, 1999 : 311).

L'emploi du terme « fatalité physiologique » est un bon exemple du dépassement du texte zolien comme simple artefact littéraire pour faire partie du corpus épistémologique de l'époque. L'auteur parvient à intégrer d'une façon organique des notions tirées de la science dans le roman comme si elles étaient n'importe quel autre élément de la narration. Même si des concepts comme la fatalité ou le déterminisme dépassent largement les limites de l'argument et sont ceux dont Zola se sert pour faire avancer l'histoire et pour atteindre des moments de tension dramatique qui font sortir le lecteur de la ligne monotone qui s'empare du roman, dans sa première moitié, la propre idée d'imprégnation survole à tout moment le texte, surtout à travers le mécanisme de la répétition. Son apparition est assez fréquente précisément dans ces passages plats, où l'auteur laisse des pistes au lecteur au moyen d'éléments symboliques qui se répètent constamment et qui permettent à celui-ci d'anticiper tout ce qui va se passer de façon plus ou moins fidèle. En ce sens, on peut parler d'une certaine détermination dans le roman, un autre trait commun aux œuvres de jeunesse de Zola. C'est-à-dire, il force toujours ses personnages, surtout la femme –Madeleine, dans ce cas– au moyen de sa théorie des « scènes nécessaires » à faire face à des endroits, des vêtements ou des objets que l'on peut considérer imprégnés et qui leur font penser à leurs fautes.

La présentation de l'imprégnation comme axe du roman acquiert à ce stade une nouvelle dimension. Zola pousse les postulats scientifiques observés dans le monde animal, dont l'une des grandes controverses est son manque de corrélat dans la physiologie humaine, vers le terrain de l'inanimé. Il mélange ainsi une idée qu'il emprunte à la science avec le grand débat sur le rôle que joue le milieu dans l'hérédité. Dans le cas de *Madeleine Férat*, l'interaction entre caractère et milieu donne des résultats manifestement déterministes. Guillaume, mais surtout Madeleine, essayent de mener la vie qu'ils sont censés avoir, en s'efforçant de vivre suivant les contraintes de la société bourgeoise, mais ce sont précisément les mœurs et obligations de ce milieu qui font briser la paix du couple et qui les empêchent d'échapper à leur destin. Malgré sa ferme volonté, le passé de Madeleine est une menace qui revient constamment au présent pour imprégner l'avenir et s'emparer de ses possibilités d'être heureuse. Sa vie antérieure constitue une sorte d'empreinte qui, façonnée par l'action de la mémoire et du temps, tourmente le couple et comble de remords la jeune femme. Comme s'il s'agissait d'un processus de naturalisation analogue à celui mené par Zola pour la construction du roman, on peut parler d'une imprégnation spatiale, située dans la sphère de la mélancolie et du désir et dont l'analyse faite par Annie Clément-Perrier (2007 : 28) pour *Les Géorgiques* de Claude Simon est parfait-

tement valable pour expliquer sa nature: « la maison des romans simoniens est un coffre, un écrin, un réservoir d'images et de papiers “imprégnés de ou plutôt exhalant cette odeur de renfermé, de passé prêt à resurgir” ».

Claude Simon n'est pas le seul auteur à avoir eu recours à un tel mécanisme. Il est bien simple d'établir un lien entre son emploi et des écrivains qui ont influencé Émile Zola de façon bien claire. Par sa ressemblance thématique, ainsi que par la considération que le naturaliste a toujours eu envers lui, prenons Honoré de Balzac et son *Chef d'œuvre inconnu* (1831) comme exemple. L'atelier de maître Porbus est clairement un lieu imprégné par la mémoire d'un passé plus glorieux, mais aussi par l'influence du souvenir du modèle de sa femme idéale. De façon analogue, le fantôme de Jacques survole la vie de Madeleine dès le début du livre, quand elle est, contrainte par crainte du tonnerre à passer la nuit avec Guillaume dans la même chambre d'auberge où elle avait jadis logé avec Jacques. Sa seule présence dans la salle éveille en elle un sentiment de rage inouï :

Le lendemain, Madeleine s'éveilla la première. Elle descendit doucement du lit et s'habilla en contemplant Guillaume qui sommeillait encore. Il y avait presque de la colère dans son regard. Une indéfinissable expression de regret passait sur son front dur et grave que le sourire de ses lèvres n'adoucissait pas. Parfois, elle levait les yeux, elle allait du visage de son amant aux murs de la pièce, à certaines taches du plafond qu'elle reconnaissait. Elle se sentait seule, elle ne craignait pas de s'abandonner à ses souvenirs. À un moment, en reportant ses regards sur l'oreiller où reposait la tête de Guillaume, elle tressaillit comme si elle se fût attendue à trouver une autre tête à cette place (Zola, 1999: 50).

Zola déploie tout la force narrative de ce que l'on pourrait appeler l'« imprégnation spatiale » dans les moments les plus accablants pour les protagonistes –le constat de la ressemblance entre Jacques et Lucie, par exemple– où l'on se rend compte des modifications que le regard et l'attitude du sujet peuvent provoquer dans l'empreinte laissée par un même endroit, étant donné les règles de la mémoire et du temps qui régissent son fonctionnement. C'est le cas de l'hôtel que Madeleine loue lors de son déménagement à Véteuil, lieu de résidence de Guillaume. D'abord refuge charmant des amants et symbole de sa liberté, suite au retour de Jacques, il finit par symboliser l'enfer pour le couple, un endroit diabolique et sombre :

Nous avons eu tort de venir ici ; nous aurions dû nous réfugier dans quelque chambre inconnue où nous n'aurions pas trouvé, vivant et cruel, le souvenir de nos anciennes amours. Si cette couche où nous avons dormi, si ces fauteuils où nous nous sommes assis, ne nous paraissent plus avoir les tiédeurs de jadis,

c'est que nos corps eux-mêmes les glacent. Tout est mort en nous (Zola, 1999: 216).

Même si l'on a remarqué que l'imprégnation spatiale se développe dans le domaine de l'inanimé, Zola se place à un certain passage dans le seuil entre celui-ci et les corps vivants. À un moment donné, il semble que dans le va-et-vient, les corps de Madeleine et de Jacques subissent une symbiose avec le propre espace. Rapprocher la figure de la femme et celle d'un bâtiment ou d'une chambre, même si cela peut paraître frivole, est une question plus commune qu'il ne semble. Guy de Maupassant en donne la preuve dans son récit *Une ruse* : « Rien de plus vrai. Une femme ne peut aimer passionnément qu'après avoir été mariée. Si je la pouvais comparer à une maison, je dirais qu'elle n'est habitable que lorsqu'un mari a essuyé les plâtres. » (1891: 365). L'expression « essuyer les plâtres », utilisée lorsqu'un immeuble est habité pour la première fois, précise le rapport étroit entre la femme et un bâtiment et contribue à la réification de celle-ci comme élément accessoire. Car, de même que le plâtre n'est qu'un matériel ornemental, inutile pour la structure du bâtiment, la femme bourgeoise apparaît ici comme une matière que l'on moule, que l'homme moule par son action généreuse.

3.2. Le rapport homme-femme dans la télégonie.

Outre les aspects scientifiques de l'imprégnation que Zola accorde à *Madeleine Féral*, que l'on aborde l'explication de cette théorie depuis la perspective de la femme, de l'homme ou de leur descendance, on gravite toujours autour d'une même idée: l'inachèvement. La femme est un être incomplet qui doit être perfectionné par l'homme au moyen des rapports sexuels. Quelle que soit la métaphore que l'on utilise pour faire allusion à cette représentation de la femme, on finit par retrouver le mythe d'Adam et Ève.

Nul hasard à ce que ce récit, le deuxième du livre de la *Genèse*, soit placé immédiatement après l'explication de la création du monde, véritable louange aux merveilles de Dieu. Il en ressort une humanité qui, contrairement à son créateur, se montre ingrate et incapable de respecter la seule condition qu'on lui impose pour demeurer au Paradis: ne pas manger de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ève étant responsable par son infraction de l'expulsion du couple qui condamne l'humanité à l'exil du Jardin de l'Eden, la femme restera à jamais figée dans cette image de pécheresse. Or, Zola exploite largement cette image dans son roman à travers la menace que suppose pour Madeleine sa vie antérieure au mariage, ce qui suppose une nouveauté par rapport à l'approche de Michelet à la dichotomie amour-mariage. Zola introduit des touches d'érotisme et de sensualisme dans l'attitude de Madeleine qui n'étaient pas prises en compte par l'historien (Cressot, 1928). Mais ce qui nous intéresse davantage pour finir de comprendre la naturalisation de l'imprégnation que Zola développe dans le roman, ce sont les conditions de la créa-

tion divine de l'être humain une fois le monde achevé en six jours. Le livre de la *Genèse* explique clairement comment Dieu a créé d'abord l'homme « à Son image », à partir de la poussière, et ensuite la femme, pour donner au mâle un être semblable après avoir créé les bêtes auparavant. C'est ainsi que « L'Éternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme ». Adam l'a tout de suite reconnue comme « os de mes os et chair de ma chair ! On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme ». Les liens sont dès lors fixés: Dieu créé l'homme d'où surgit la femme. Celle-ci a donc une double dette : d'une part avec la divinité à laquelle elle doit son existence, mais aussi avec l'homme par l'intermédiaire duquel il l'a créée.

Or, dans *Madeleine Féral* Zola semble consolider la télégonie au moyen de ce mythe fondateur. Voilà peut-être pourquoi il est aisé de relever des ressemblances entre la terminologie employée dans la description du processus de l'imprégnation subi par Madeleine et le récit de la création:

Lorsque Madeleine s'était oubliée dans les bras de Jacques, sa chair vierge avait pris l'empreinte ineffaçable du jeune homme. Il y eut alors mariage intime, indestructible. [...] son corps puissant, son tempérament mesuré se laissa pénétrer d'autant plus profondément qu'il était riche de sang et sain d'humeurs. [...] On eût dit que Jacques, en la serrant contre sa poitrine, la moulait à son image, lui donnait de ses muscles et de ses os, la faisait sienne pour la vie. Un hasard l'avait jetée à cet homme, un hasard la retenait dans son étreinte, et, pendant qu'elle était là, par aventure, toujours sur le point de devenir veuve, des fatalités physiologiques la liaient étroitement à lui, l'emplissaient de lui. Lorsque, après une année de ce travail secret du sang et des nerfs, le chirurgien s'éloigna, il laissa la jeune femme éternellement frappée à la marque de ses baisers, possédée à ce point qu'elle n'était plus seule maîtresse de son corps; elle avait en elle un autre être, des éléments virils qui la complétaient et l'asseyaient dans sa force. C'était là un phénomène purement physique (Zola, 1999 : 231).

Ce passage contient non seulement les traits principaux de la notion de « femme imprégnée », mais aussi la trace d'une cartographie exhaustive de la naturalisation zolienne des savoirs scientifiques qui intègrent le roman, implicitement ou explicitement. En ce sens, l'image la plus éclaircissante est peut-être celle d'une divinité devenue chirurgien dans le contexte du XIX^e siècle, qui prend de la distance pour contempler son travail ; on dirait même un peintre qui admire son chef-d'œuvre. Lui, qui a moulé la femme à son image, grâce à la médiation incontournable d'éléments qui se trouvaient au centre de l'éclatement des disciplines scientifiques à l'époque – sang et nerfs –. L'expression « travail secret » décèle à nouveau la place instable de la

science à l'époque, à cheval entre le connu et l'inconnu. Par ailleurs, la métaphore de la côte est dans ce cas menée à l'extrême pour montrer comment la femme est présentée comme un être ayant besoin de l'homme même pour se tenir debout et marcher. Étant donné que les muscles et les os sont les parties clés de la posture bipède, son absence condamnerait la femme à une vie semblable à celle d'une plante. Sur ce point on constate une autre nouveauté en ce qui concerne l'évolution chez Zola des idées empruntées à Michelet, dont on a fait allusion auparavant, et qui constituent un tournant décisif vers le dénouement tragique de l'histoire : « La métamorphose de la femme en homme, qui était, chez Michelet, une preuve de l'union sacrée entre le mari et sa femme, est devenue une force destructive » (Olrik, 1986 : 134).

Le plan de naturalisation de Zola repose sur une double mythologie : la chrétienne, déjà mentionnée, et la classique. On peut considérer que la soi-disant scientificité de la télégonie est renforcée par un autre mythe. En effet, le rapport entre cette approche à la figure de la femme et celle du mythe de Pygmalion est assez évident. Le processus narré par Ovide dans *Les métamorphoses* insiste encore sur le fait de présenter la femme comme un moule, comme un matériel qui a peu de valeur jusqu'à ce qu'il est frappé, restant toujours sur le plan physique de la question, tandis que Zola va un peu plus loin en faisant attention aussi à la dimension sociale ou psychologique de la question. Même si d'après le récit classique la statue était faite en ivoire, un matériel très valorisé, ni celle-ci ni Madeleine n'étaient complètes avant de connaître leurs maîtres, Pygmalion et Jacques, respectivement. Elles étaient de belles potiches qui n'avaient atteint leur plénitude qu'après avoir été imprégnées par un homme. En ce sens, il ne semble pas que le verbe « frapper » ait été choisi par hasard, sinon par ses implications dans le processus de formation des monnaies, où l'on constate un parallélisme assez illustratif avec l'imprégnation. Un matériel simple, tel que le métal, acquiert une valeur déterminée et largement supérieure à l'initiale une fois qu'il subit un simple processus mécanique, une fois qu'il est frappé.

De même qu'il existe plusieurs explications théoriques, non validées, sur la télégonie, l'analyse du rôle de l'homme, responsable de la transformation de fille en femme, est donc incontournable pour ces idées, et peut être également considéré sous plusieurs perspectives. Le portrait que Zola fait des personnages de Jacques et de Guillaume confronte le lecteur aux positions les plus extrêmes que l'on puisse considérer. Jacques est présenté comme un être puissant, maître absolu du rapport avec Madeleine, non seulement par l'empreinte qu'il laisse en elle en tant que mâle, mais aussi car il est le responsable de son entrée dans les cercles bourgeois et de son enrichissement intellectuel. Zola essaie de transférer la force et l'importance de ce lien au moyen du vocabulaire employé (« chair vierge » et « empreinte ineffaçable », c'est-à-dire, liés pour toujours). À côté de ce rôle de « tuteur », l'amant est le propriétaire et protecteur de la femme (« la faisait sienne pour la vie »). Ce sentiment de possession, l'une des bases de la théorie de l'imprégnation, sera présent non seulement pendant le

temps où Madeleine et Jacques ont une liaison, mais pour toujours. Même si cette idée est partagée aussi bien par Jacques que par Guillaume, les deux hommes de la vie de Madeleine, ils ne sauraient être plus différents. Le fait que la petite Lucie ressemble à Jacques mais soit la fille légitime de Guillaume doit s'interpréter non seulement par rapport à la figure de Madeleine, mais aussi à celle de Guillaume et d'un soi-disant « manque de masculinité » latent dès le début de l'œuvre.

Guillaume est présenté comme peu capable de féconder une femme : « fils intelligent et affaibli d'une forte race », « d'une timidité d'enfant », « d'une sensibilité de femme » (Zola, 1999 : 34). Zola s'efforce d'accentuer cette image peu virile de Guillaume, d'autant plus que sa description est faite juste après celle de Madeleine, à cheval entre « une dureté presque masculine » et une « délicatesse exquise » dans son visage (Zola, 1999 : 33). Par conséquent, on assiste à une sorte de renversement des rôles traditionnels dans le couple : elle représenterait la vigueur et la puissance « masculine » face à la personnalité faible, malheureuse et morne de son mari.

Ce rapport asymétrique entre les mariés est analogue à celui que Guillaume entretient avec Jacques dès le début de son amitié à l'école, et qui éclatera définitivement à l'âge adulte. À un moment donné, lors du retour de Jacques à Véteuil, celui-ci condense cette différence de caractère en ayant recours à un parallélisme bien scientifique : « Comprends donc que nous n'avons pas le même sang dans les veines » (Zola, 1999 : 185), à l'image du « travail secret du sang et des nerfs » auquel Zola avait déjà eu recours pour faire référence aux mécanismes de l'imprégnation.

Une autre conséquence qui découle directement de la notion de « femme imprégnée » est, comme défend Anne Carol (2006 :7), en citant Boissard, un accoucheur, « une forte valorisation de la virginité, à laquelle est conférée une signification très forte ; c'est « l'ensemencement du terrain vierge qui donne le caractère ineffaçable, en assurant la fixité et la permanence ». Le rôle central de la virginité dans la sexualité féminine dans le monde occidental est directement issu de la tradition chrétienne comme réinterprétation et adaptation du mythe d'Adam et Ève du péché originel. Dans le cas de *Madeleine Féral*, on y trouve d'ailleurs la « lourde fatalité » de laquelle Hilde Olrik parle dans son article. Pourtant, dans la citation antérieure, la virginité est étroitement liée à la conception de la maternité suivant les postulats de la mythologie classique, qui établit un lien entre la maternité et la fertilité avec la terre. Ce rapport est incarné par Gaïa, « Déesse-mère » dans la mythologie grecque dont le nom signifie « terre » et qui existe dans presque toutes les grandes civilisations. En outre, l'identification de la femme avec un « terrain vierge » insiste sur sa réification et implique sa réduction à un rôle passif d'acheminement vers la maternité, presque sa seule fonction au sein de la société bourgeoise, dont les normes constituent, à nouveau, une série de contraintes opprimantes telles que Michelet les conçoit.

3.3. La dimension sociale de l'hérédité dans *Madeleine Férat*

Il n'est pas étonnant que le titre original de ce roman lors de sa publication en feuilleton ait été *La honte*, car ce sentiment est le grand dominateur de toute l'œuvre, très lié à la notion de télégonie et son vaste domaine d'influence. Il s'agit en fait du nœud thématique de *Madeleine Férat*, roman qui soulève bien des questions morales délicates, car, comme le dit Zola dans l'Avertissement, il y a « au fond des cœurs, beaucoup de laides choses ». Il se penche à nouveau sur le double versant – scientifique et social – qu'il exploitera constamment dans la série des « Rougon Macquart ». D'un côté, le cœur comme moteur de l'organisme et, de l'autre, comme image de nos passions les plus acharnées et nos secrets les moins avouables, ceux que Zola met devant le lecteur dans les romans. Il défend, dans ce même Avertissement et suivant le double caractère de son œuvre, la convenance de la lecture d'un tel genre de roman pour faire avancer une société, suivant en cela « le dévouement du médecin qui passe sa vie dans l'étude des misères du corps, pour guérir et pour élargir la science » (Zola, 1999 : 28).

Si l'on considère *Madeleine Férat* comme une œuvre où l'on démontre que les arguments scientifiques sont valables pour présenter ouvertement les faiblesses et l'hypocrisie des mœurs de la société bourgeoise, combinées avec les postulats du dogme catholique, ce qui suppose la stigmatisation de la femme, élément où repose la composante socioreligieuse du roman, il n'est pas du tout étonnant que le procureur général ait menacé avec un procès de censure préventive avant même sa publication en volume. L'écrivain se voit alors obligé à rédiger un avertissement à son œuvre pour refuser l'enlèvement d'un certain passage car « les quelques lignes qu'on voudrait me faire enlever contiennent toute la thèse du livre » (Zola, 1999 : 23). Ceci lui permettra de fonder sa défense sur des arguments scientifiques et sur des auteurs si réputés que Michelet ou le docteur Lucas, contrairement à la tendance à l'époque de recourir à des argumentations morales. La naturalisation est à nouveau sa grande arme secrète, car il se retranche nettement derrière des postulats scientifiques qu'il insère dans la vie quotidienne pour faire une critique sociale voilée. Zola trouve dans la télégonie un tel prétexte, ainsi que le squelette qui supporte les misères humaines, matériel honteux qu'il faut cacher et qui constitue le muscle de l'œuvre. Ainsi le prouve le fait que Madeleine ne parle jamais de Jacques à son mari et que celui-ci n'ose pas l'interroger sur sa vie antérieure. La vérité est latente mais mari et épouse font la sourde oreille. En fait, Guillaume et Madeleine symbolisent une sorte d'oasis au milieu du désert pour l'autre, une bouffée d'air frais dans son existence pénible, marquée par l'incontournable jugement social dès leur enfance. Bref, un mariage de convenance qu'ils reconnaissent comme tel et qui a permis à Madeleine de « nettoyer » son passé : « Quand tu m'as donné ton nom, il m'a semblé que tu me lavais de toute souillure » (Zola, 1999 : 193).

On arrive ainsi à une nouvelle duplicité dans la présentation de la télégonie dans le roman. Si l'une des hypothèses expliquant l'imprégnation parle d'un premier rapport sexuel et d'un coït ultérieur qui donnerait le dernier élan pour la reproduction, dans le cas de Madeleine le rapport sexuel de Jacques aurait fait d'elle, une vierge, une femme, tandis que le mariage avec Guillaume – et non pas ses relations intimes – l'a transformé en Madame de Viargue, nom qui la distingue et lui confère une identité au sein de la société. Il est pourtant étonnant et significatif que ce patronyme ne soit jamais employé dans le roman pour la désigner, mais bien son nom de célibataire, Férat, celui de son père, qui donne son titre au livre. Ceci peut être dû au déterminisme de la personnalité ferme de Madeleine, que l'on expliquera tout de suite, elle qui n'a jamais su s'adapter à la réalité des mœurs bourgeoises.

Le chemin n'avait pas été facile, et non seulement au cours de sa vie antérieure, car elle était stigmatisée depuis sa naissance. Madeleine est « née d'une morte » (Zola, 1999 : 55), ce qui marquera profondément les deux premières années de sa courte vie, pendant lesquelles son père affirme qu'« elle est frêle et délicate comme sa mère [...] elle mourra comme elle » (Zola, 1999 : 55). Bien que très faible et malade, les trajectoires de mère et fille ne pourront pas être néanmoins plus divergentes. « Elle [Marguerite] avait une de ces figures douces et soumises qui touchent les hommes forts » (Zola, 1999 : 52), tels que son mari, le rude Férat, qui avait même cru retrouver dans sa femme l'image d'une Vierge dont sa mère lui parlait quand il était petit.

Il est évident que la personnalité de Madeleine est tout à fait différente et, par ailleurs, elle a su s'éloigner d'un tel fantôme. Son père en est en grande mesure le responsable, l'ayant élevée avec une personnalité forte, « un esprit net, la décision rapide et logique de sa nature d'ouvrier » (Zola, 1999 : 59). Son père, au-delà de sa personnalité morne et solitaire, accentuée par les tragiques circonstances de la mort de sa femme, connaissait l'importance des conventions sociales. C'est pourquoi il s'est beaucoup soucié d'épargner de l'argent pour l'avenir de Madeleine, ce qui a permis d'abord de l'élever dans un pensionnat, où l'on enseignait à maîtriser des règles qui dominaient le panorama social du XIX^e siècle, pour ensuite, une fois sa formation achevée, disposer de rentes suffisantes pour mener une vie confortable. Tel était également le souci de M. de Viargue, père de Guillaume, qui ayant aussi souffert les rigueurs de l'indifférence sociale, ne voulait pas le même destin pour son fils. Voici une troisième dimension de l'hérédité : la dimension économique.

Le manque de vigueur et sa personnalité morne n'est pas le seul stigmate qui poursuit Guillaume dès sa naissance. De même que sa maîtresse, il subissait les blagues et le mépris de gens à cause des fautes de ses parents. Sa mère, ayant laissé son mari, notaire de Véteuil, pour vivre avec M. de Viargue, le père de Guillaume, abandonnera sa nouvelle famille deux années après pour reprendre sa vie antérieure. D'après le narrateur, ceci répond à une raison très simple : « elle obéissait à son sang bourgeois, elle s'était faite dévote et prude » (Zola, 1999 : 76). Sa condition sociale

n'a pas aidé à effacer dans un premier moment un scandale dont tout le monde parlerait bien d'années plus tard, mais lui a permis d'être acceptée à nouveau du bras de son mari dans les réunions les plus distinguées. Sa vie étant réglée après son aventure avec M. de Viargue, la cible des médisances a été son fils, le petit Guillaume, surnommé pour toujours « le bâtard ». Les abus de ses camarades à l'école ne faisaient que compléter l'indifférence de son père et les jugements implacables de Geneviève, sa nourrice et représentante des mœurs catholiques dans le roman. Son attitude envers Guillaume se balançait entre la figure maternelle qu'elle a dû être pour le petit après la fuite de sa mère et une ferme gardienne morale qui lui rappelait à chaque instant qu'il était « un fils du péché, tu expies la faute des coupables » (Zola, 1999: 85). D'après Geneviève, la vie de M. de Viargue était aussi susceptible que celle de son ancienne maîtresse d'être emparée par le péché : celui-ci était scientifique, ce qui venait couronner une vie peu attachée aux mœurs de l'époque.

M. de Viargue était né en Allemagne après la fuite de ses parents, riches propriétaires, pendant la Révolution Française et, après la mort violente de ceux-ci, il n'avait jamais pardonné la France, où il se sentait comme un exilé, considérant ses habitants comme des traîtres. En plus, il n'a jamais suivi les contraintes bourgeoises, ce qui a provoqué que « les habitants de Véteuil nourrissaient contre M. de Viargue une haine sourde, faite de jalousie et de pruderie ; ils ne lui pardonnaient pas d'être riche et d'agir à sa guise » (Zola, 1999: 83). Cette solitude et cet isolement n'inquiétaient guère M. de Viargue, même quand son fils souffrait les rigueurs morales de la petite société de Véteuil, une même façon d'agir qu'il adoptait dans ses recherches scientifiques. Car il s'écarte de l'image du savant qui partage ses efforts et ses résultats avec d'autres chercheurs pour créer ainsi un réseau d'aide scientifique réciproque. M. de Viargue fait ses travaux seul, dans un laboratoire où personne ne peut entrer, même son fils, qui y pénètre pour la première fois lors de la mort de son père.

Cette pièce est encore un exemple de « lieu imprégné », car d'après Geneviève, là « il [M. de Viargue] activait de son haleine le feu de l'enfer » car « elle le crut fermement devenu sorcier » (Zola, 1999 : 77). Cette affirmation met à nouveau le lecteur dans l'horizon de rupture qui suppose le développement de la science à l'époque de la publication du roman. Les idées de Geneviève sur le métier scientifique s'enracinent dans un mythe bien ancré dans l'imaginaire social depuis longtemps, le rapport entre la science et la sorcellerie, largement diffusé par la religion catholique. Malgré sa vie solitaire, M. de Viargue était conscient que son fils ne devait pas mener une existence comme la sienne, notamment à cause de la mauvaise réputation sociale que ceci entraînait. Lors d'une discussion à propos de son avenir, il demande à son fils:

– Surtout, dit-il, jurez-moi que vous ne vous occuperez jamais de science. Après ma mort, vous fermerez cette porte et ne

l'ouvrerez plus. C'est assez qu'un de Viargue se soit oublié ici pendant une existence entière... Je compte sur votre parole, monsieur : vous ne ferez rien et vous tâcherez d'être heureux (Zola, 1999 : 91).

Puis il lui confirme son seul vœu pour lui :

– Vous serez riche, continua-t-il d'un ton légèrement amer, vous pourrez être un sot et un heureux homme, si vous avez la chance de comprendre la vie. Je regrette déjà de vous avoir fait donner quelque instruction. Chassez, mangez, dormez, tels sont mes ordres. Cependant, si vous aviez du goût pour la culture, je vous permettrais de piocher la terre (Zola, 1999 : 90).

Aussi bien Guillaume que Madeleine sont donc contraints à osciller toujours dans la faible ligne qui divise l'indépendance et la répétition des erreurs de leurs parents. Les parallélismes au niveau social entre Guillaume et Madeleine sont évidents, mais accentués par Zola en utilisant la même structure pour expliquer l'origine de la stigmatisation chez l'un et l'autre. Le lecteur se rend ainsi compte du souci des parents, d'autant plus qu'ils montrent des traits dès leur enfance qui pourraient les acheminer vers un destin pénible. Pourtant, malgré les efforts, il semble que le déterminisme héréditaire a au bout du compte joué son rôle, car les protagonistes ont une existence que l'on pourrait qualifier globalement de malheureuse, à l'exception de quelques mirages paisibles. Analysant ceci du point de vue de la psychologie des caractères en diachronie, il y a un manque net d'évolution des personnages, au-delà de l'influence du milieu sur leur personnalité. Zola commence dans ce roman à établir des bases qu'il développera largement dans *Les Rougon Macquart*, ce que l'on pourrait appeler une « hérédité téléique ». Les personnages sont essentiellement déterminés à suivre un parcours et à agir d'une façon précise – ceci aide évidemment l'approche des « scènes nécessaires » – mais des facteurs externes hasardeux peuvent toujours les troubler.

4. Conclusions

Les sommets atteints tout au long du XX^e siècle par les sciences naturelles ne peuvent pas être compris sans la figure de Claude Bernard et d'autres savants du XIX^e. Ces travaux, qui sont à la base de toutes les connaissances postérieures, s'emparent encore beaucoup du mythe, un élément incontournable pour comprendre la réalité actuelle de la science et dont les scientifiques veulent à tout pris s'éloigner, en oubliant qu'il y a longtemps mythe et science entretenaient des liaisons bien plus étroites de ce que l'on est enclin à imaginer. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de sous-estimer l'approche des théories reproductives présentée par la télégonie, non seulement parce qu'elle constitue une partie importante de l'histoire de l'hérédité, mais aussi parce qu'elle a eu ses appuis à l'époque.

De la même façon que la science s'est éloignée peu à peu du mythe, *Les Rougon Macquart* supposent pour Zola l'achèvement de son projet le plus ambitieux. Cette immense série supposerait l'essor de son œuvre littéraire, par rapport à laquelle *Madeleine Férat* se trouverait encore à un stade mythique, de même que le reste de ses romans de jeunesse. Le travail du romancier représenterait dès lors un véritable processus d'essai et erreur. On ne doit pas cependant mépriser le dernier de ses romans de jeunesse comme sujet d'analyse d'autant plus qu'il y réussit l'application de la méthode expérimentale dans sa dimension sociale. Elle est parfaitement constatable à tous les niveaux d'analyse et aussi de l'écriture, qui ne peut pas être ternie par les préjugés scientifiques de manque de rigueur dont la télégonie est l'objet. L'écrivain même semble être conscient de la maturité acquise par le modèle du « roman expérimental » ou « roman naturaliste » qu'il développera dans *Les Rougon Macquart* et *Madeleine Férat* est, dans la pratique, le seuil d'entrée à cet univers. Il y déploie les idées clés de son projet littéraire : déterminisme, fatalité, ambiance et hasard.

Sans doute, le trait le plus remarquable de ce roman quant à ce parcours est cette naturalisation qui dépasse toutes les objections envers la télégonie que les lacunes dans la science n'étaient pas capables de remplir. Un facteur clé dans ce processus est la pluralité de perspectives que Zola utilise pour aborder la notion d'hérédité et les rapports entre les dimensions scientifique, économique et sociale. Le romancier réussit à tisser une toile entre les trois domaines. Quant aux postulats purement scientifiques, ils restent dans un second plan, comme seule excuse pour faire une dissection minutieuse de la société bourgeoise, de ses mœurs et surtout de ses hontes, celles qui doivent se cacher dans une réalité où les apparences règnent et où rien ne peut se trouver au-dessus des conventions sociales. En quelque sorte, pour un lecteur contemporain, Zola constitue un nouveau chapitre de la mythification du modèle bourgeois à travers la propre naturalisation de ses misères, déjà trop stéréotypé de nos jours par l'importance et le symbolisme qu'il a eu du point de vue sociologique pour l'histoire de l'humanité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANTHONY, Raoul (1900) : « À propos de la télégonie ». *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V^e série, 1, 18-35. URL : https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1900_num_1_1_7577.
- BERNARD, Claude (1872) : *De la physiologie générale*. Paris, Librairie Hachette et Cie.
- BERNARD, Claude (2008) : *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris, Le livre de Poche (« Les classiques de la philosophie »).
- CARLSON, Marvin (1985) : «Ibsen, Strindberg, and Telegony ». *PMLA*, 100:5, 774-782. URL : <https://doi.org/10.2307/462097>.

- CAROL, Anne (2006) : « La télégonie, ou les nuances de l'hérédité féminine ». *Rives nord-méditerranéennes*, 24, 11-21 URL : <http://journals.openedition.org/rives/550>.
- CLÉMENT-PERRIER, Annie (2007) : « L'empreinte et ses pouvoirs chez Claude Simon ». *Littérature*, 147:3, , 21-37 URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-3-page-21.htm>.
- CRESSOT, Marcel. (1928) : « Zola et Michelet. Essai sur la genèse de deux romans de jeunesse: *La Confession de Claude, Madeleine Férat* ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 35:3, 382-389. URL : <https://www.jstor.org/stable/40518979>.
- DUFFY, Larry (2009) : « Incorporations hypodermiques et épistémologiques chez Zola. Science et littérature ». *Revue romane*, 44:2, 293-312.
- GIRAUD, Frédérique (2013) : « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique ». *Ethnologie française*, 43:1, 147-153. URL : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-147.htm>.
- LUCAS-CHAMPIONNIÈRE, Paul (1915) : *Journal de médecine et de chirurgie pratiques à l'usage des médecins praticiens*. Paris, Au bureau du Journal. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34348793z/date1915>.
- MAUPASSANT, Guy (2014 [1891]) : *Contes et nouvelles (édition augmentée)*. Paris, Arvensa éditions.
- MOURAD, François-Marie (2007) : « Zola critique littéraire, entre Sainte-Beuve et Taine ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107:1, 83-103 URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-1-page-83.htm>.
- OLRIK, Hilde (1986) : « La théorie de l'imprégnation ». *Nineteenth-Century French Studies* 15:1/2, 128-140 URL : <https://www.jstor.org/stable/23532424?seq=1>.
- REY-DEBOVE, Josette & Alain REY, [dir.] (2017) : *Le Petit Robert de la langue française*. Paris, Le Robert.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel (2001) : *El jardín de Newton. La ciencia a través de su historia*. Barcelone, Crítica.
- STERNE, Laurence (1841 [1759]) : *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*. Traduction de M. Léon de Wally. Paris, Bibliothèque Charpentier.
- VARIGNY, Henry de (1897) : « La télégonie ». *Journal des débats politiques et littéraire*, 250, 9 septembre. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4688681.item>.
- WILGAUX, Jérôme (2006) : « Corps en parenté en Grèce ancienne », in F. Prost. & J. Wilgaux (dirs.) : *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- ZOLA, Émile (2006 [1880]) : *Le Roman expérimental*. Paris, Éditions Flammarion.
- ZOLA, Émile (1868) : *Madeleine Férat*. Paris, Éditions A. Lacroix et Cie.
- ZOLA, Émile (1976) : *Madeleine Férat*. Paris, Le Livre de Poche.
- ZOLA, Émile (1999) : *Madeleine Férat*. Édition et préface de Henri Mitterand, Paris, Mémoire du livre.
- ZOLA, Émile (2020) : *Madeleine Férat*. Préface de Gérald Ducheim. Paris, Le Chat Rouge.

La domesticación del infinito: las matemáticas en Lautréamont, entre lo discreto y lo continuo

Mauricio CHEGUEM RIANI

Universidad de Salamanca

mauriche8@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3286-0278

Resumen

La literatura de Isidore Ducasse está atravesada por los saberes que han monopolizado el conocimiento científico del siglo XIX. Sin embargo, probablemente sea la matemática la que se erige como una fuente inagotable de conocimiento a partir de su búsqueda o domesticación del infinito. Ahora bien, esto no pretende anular o abrogar este problema matemático de envergadura filosófica, sino subrayar el rol activo de la literatura para aprehender, interrogar y proyectar el conocimiento científico sobre el entramado cultural y epistemológico. Por este motivo, el presente artículo pretende analizar la influencia de la matemática en Ducasse, la metáfora del mar como signo del infinito y la mirada poética que discurre entre lo discreto y lo continuo bajo el signo de Proteo.

Palabras clave: Isidore Ducasse, Filosofía de la matemática, Infinito, Literatura y Ciencia, Poesía y Matemática.

Résumé

La littérature d'Isidore Ducasse est traversée par les savoirs qui ont monopolisé la connaissance scientifique du XIX^e siècle. Pourtant, les mathématiques s'érigent sans doute comme une source inépuisable de connaissance à partir d'une recherche ou d'une domestication de l'infini. Or, ici la question n'est pas d'annuler ou de révoquer ce problème mathématique d'envergure philosophique, mais de souligner le rôle actif de la littérature au moment d'appréhender, d'interroger et de projeter la connaissance scientifique sur le réseau culturel et épistémologique. Pour cette raison, cet article a l'intention d'analyser l'influence de la mathématique sur sa littérature, la métaphore de la mer comme signe de l'infini et le regard poétique qui glisse entre le discret et le continu sous la trace de Protée.

Mots clé : Isidore Ducasse, Philosophie des mathématiques, L'infini, Littérature et Science, Poésie et maths.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 27/10/2020.

Abstract

The literature of Isidore Ducasse is crossed by the knowledge that has monopolized the scientific thought of the nineteenth century. However, mathematics stands as an inexhaustible source of knowledge from its quest or domestication of infinity. However, the domestication of infinity indicated does not mean to annul or repeal this mathematical problem of philosophical importance, but to raise awareness of the active role of literature for apprehending, questioning and projecting scientific knowledge over the cultural and epistemological framework. Ducasse's writing makes of this epistemological problem the gordian knot where mathematics, metaphysics and poetry intersect. For this reason, the present article aims to analyze the influence of mathematics in its literature, the metaphor of the sea as a sign of infinity, the poetic view that runs between the discrete and the continuous and the transfinite and infinitesimal mathematics under the sign of Proteo, God of logos and number.

Keywords: Isidore Ducasse, Math philosophy, Infinite, Literature and science, Poetry and math.

1. Introducción: breve historia del infinito

Resulta necesario señalar que la ansiedad que despierta el concepto de infinito es transversal al conocimiento humano: matemática, filosofía y literatura han domesticado nuestra conciencia a la hora de abarcar lo ilimitado. En el principio, etapa auroral de Grecia, el infinito se había cifrado bajo la forma del vacío, *to apeiron*: «sustrato ilimitado del que provino el mundo», como afirma Anaximandro¹.

El carácter metafísico del pensamiento presocrático advertía sobre la posibilidad de un territorio desprovisto de toda materia, algo así como un tiempo de formas puras. La visión genésica de Anaximandro instala la idea de un tiempo anterior a la forma, algo así como un gran vacío. Por tanto, cabe observar que el concepto de infinito está sujeto aquí a dos dimensiones, tal y como apunta Puig (2009: 134): una temporal (inmortal, eterna, sin final) y otra espacial (inconmensurable, informe, interminable). Pero en ambos casos la dificultad se encuentra en el ejercicio de abstracción de dicho concepto y su aplicación real en el mundo².

En este sentido no son de extrañar los intentos más o menos exitosos de domesticación. ¿A qué nos referimos exactamente? A los lenguajes que han frugado

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco de las actividades del Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. FF12017-83932-P.

² Al respecto: «[la palabra *apeiron*] cabe traducirla por “la ausencia de límite” si y sólo si somos capaces de no olvidar ni por un momento que en griego “límite” es “ser” y “ausencia de límite” es “no ser”; límite es figura, configuración, por lo tanto ser algo. Que la *arkhé* es la ausencia de límite quiere decir que su condición de *arkhé* consiste en su escaparse, en su sustraerse; escapándose ello mismo, deja ser cada cosa, deja que cada cosa tenga lugar» (Martínez Marzoa, 1995: 22).

su sentido y ocupan un papel protagónico en esta empresa. Ya para Platón, «fundamentalmente en el *Timeo*, hay tres figuraciones principales de lo ilimitado: la matemática, la música y el misticismo» (Steiner, 2005: 63-64). Primordialmente, los platónicos, «gendarmes espirituales de Apolo», señalaban la matemática como el lenguaje más abstracto y por tanto universal del pensamiento. Su arquitectura auguraba un tiempo de las formas puras o ideales porque «su significado es siempre perfectamente íntegro y accesible “directamente” a la razón: entender un enunciado matemático es descubrir de algún modo una verdad concebida divinamente» (Tasic, 2001: 10).

Sin embargo, tanto para Platón como para la Divina Hermandad de Pitágoras, el *apeiron* indicaba esencialmente un espacio que, más allá de ser ilimitado, era fundamentalmente caótico. Lo que comenzó siendo una explicación del origen se convierte en un rompecabezas para el razonamiento matemático. En efecto, el infinito que pasa de los presocráticos al esplendor de Grecia adquiere características negativas: se convierte en fuente de confusión y obstáculo para el despliegue del pensamiento racional³.

Antes que nada, cabe advertir que, desde el punto de vista de la matemática helénica, el infinito se refiere esencialmente a dos dimensiones. Por un lado, lo infinitamente grande y por otro lo infinitamente pequeño. Podemos subrayar en este razonamiento una corriente transfinita y otra infinitesimal de las matemáticas. En el mismo sentido, Aristóteles escribió que se entiende por «infinito» aquello que es o bien respecto a su tamaño, o bien respecto a su divisibilidad⁴.

Lo que anuncia en la *Física* (VI, 2, 233a) es una de las primeras intuiciones de la matemática. En efecto, frente a una línea podemos trazar dos clases de infinitos. El primero de ellos se encuentra en el recorrido ilimitado de números naturales, mientras que el otro se encuentra en la división infinita entre dos puntos de un recorrido. En el mundo griego, el mito de «Aquiles y la tortuga» anunciaba lo que hoy conocemos por números fraccionarios. La paradoja de Zenón de Elea atiende específicamente al recorrido infinito entre dos puntos, lo que en matemática se traduce del siguiente modo: $10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1000 + 1/10000\dots$ Señalamos aquí un pequeño infinito, pero tan ilimitado como el primero.⁵

³ «Para Platón y Pitágoras el infinito era *apeiron*, el caos, el infinito carecía de medida: *metron*. La voz “*apeiron*” tal como la emplea Anaximandro, significa “sin fin” o “sin límite”, suele traducirse como “lo infinito”, “lo indefinido”, “lo ilimitado”» (Ortiz, 1994: 61).

⁴ «Porque tanto la longitud como el tiempo, y en general todo continuo, se dice que son infinitos de dos maneras: o por división o por sus extremos» (Aristóteles, 1995: 344-345).

⁵ «Si el Gran ∞ , el infinito en extensión, está a la derecha interminable de la recta numérica, el Pequeño ∞ que Zenón explota se halla en el intervalo de aspecto totalmente finito entre 0 y 1. Zenón revela que dicho intervalo contiene un número infinito de puntos intermedios...» (Foster Wallace, 2013: 78).

Frente a la complejidad epistemológica, la doctrina aristotélica apostó por zanzar este problema de la física asegurando que el infinito no es en definitiva un ente real, sino más bien una potencia. En todo caso, para Aristóteles no existe tal cosa como un espacio infinito, sino que el espacio –en tanto tal– es potencialmente infinito. Las palabras del Estagirita escenifican un fin de las especulaciones sobre dicho concepto. En palabras del escritor y matemático David Foster Wallace (2013: 90): «La doctrina aristotélica se convirtió en dogma de la Iglesia, y parte de la doctrina aristotélica era la consideración del infinito como solo potencial, una ficción abstracta y origen de confusión, *to apeiron*, territorio reservado a Dios, etc.».

En conclusión, el peso metafísico se desploma sobre los canales de la matemática. Origen de confusión, el infinito pasa a ocupar un papel marginal dentro de las investigaciones del matema porque se priorizó su carácter metafísico. Por ello, un halo de misticismo se posó sobre esta figura a la espera de la modernidad y el desarrollo del cálculo.

En efecto, habrá que esperar al siglo XVII para un cambio drástico en lo referente a este asunto. El símbolo del infinito (∞) fue introducido por John Wallis en su obra de 1655, *Arithmetica Infinitorum*, con el nombre técnico de *lemniscata*, cuyo origen griego significa «cinta». La analogía apunta a la ausencia de principio o final y sugiere al mismo tiempo un nexo entre las dos dimensiones: una espacial y otra temporal. Pero habrá que aguardar al ocaso del XVII para una ruptura definitiva con la tradición aristotélica, dado que Galileo y Nicolás de Cusa retoman el concepto de espacios infinitos. Este salto de la ciencia sobre la parálisis metafísica abre un debate amplio sobre las posibilidades de su ejecución práctica y más precisamente sobre el papel de las matemáticas en esta empresa. En efecto, Galileo se «convierte [...] en el hombre que descubrió las lunas de Júpiter, reordenó el cosmos [...] y realizó la famosa proclama de que el “gran libro” de la naturaleza está escrito en el lenguaje de las matemáticas» (Jay Gould, 2004: 15-16).

Sin embargo, es en el caso excepcional de Leibniz donde el *apeiron* adquiere otra función, puesto que, como indica Paolo Zellini, el autor de la *Teodicea* es el responsable de «traducir el *ἄπειρον* en cálculo del infinito» (2007: 89). Se ejerce entonces, en los albores del siglo XVIII, un final del concepto negativo de infinito: lo caótico, lo confuso o lo incognoscible. En consecuencia, la incorporación de este elemento en el enunciado matemático revoluciona la filosofía de la ciencia y su praxis a partir del cálculo, la función continua y las series infinitas.

No es de extrañar que, en plena dominación del infinito, la matemática se convierta –en la estela platónica– en la última esperanza de la metafísica. Pero más allá de este aspecto, debemos resaltar su aplicación en las ciencias del comportamiento. De modo culminante en el siglo XIX, el positivismo había desplegado la fórmula matemática sobre los demás campos del saber. La *Filosofía de la matemática* o la *Aritmética de la vida humana* (Béguin, 1967: 70) comenzaban a relacionar los

patrones que unificaban las estaciones, los astros, las plantas y las bestias; en definitiva: se apoderaba de la naturaleza.

El desarrollo acelerado del cálculo permitió una expansión del pensamiento científico y puso en vértigo toda la cadena productiva, tecnológica e industrial del siglo XIX. La visión de la máquina como resultado del proceso científico permitió una mirada crítica por parte de algunos artistas e intelectuales sobre la mecánica, la matemática e incluso la óptica. Por ejemplo, Blake y Keats acusaban a Isaac Newton porque éste había «despoetizado el mundo del hombre y lo había despojado de su significado» (Huxley, 1964: 131). La postura reaccionaria de los poetas insulares ilumina la resistencia por parte de la literatura a aceptar el lugar que la matemática estaba ocupando en el discurso científico y humano.

En conclusión, resulta indudable el papel que el infinito, instalado primordialmente por Leibniz, ha tenido en el desarrollo del cálculo. Son las figuras de Cantor, Dedekind y Weierstrass las que ejercen de vanguardia para un nuevo período del infinito como ente matemático. Fundamentalmente en Cantor, el ejercicio radica en unificar los números racionales e irracionales bajo un mismo conjunto⁶. Para ello, el matemático rompe con la visión dualista (transfinito/infinitesimal) y crea la posibilidad de «toda una torre de infinitos, una jerarquía interminable de diferentes clases de infinito» (Martínez, 2007: 49).

2. Las matemáticas en *Les Chants de Maldoror*: una aproximación epistemocrítica

La escritura de Isidore Ducasse (cuyo seudónimo en esta obra era Lautréamont) –figura misteriosa y esquiva incluso para sus propios biógrafos– no es ajena al paradigma científico de su tiempo, sino que se enmarca en la búsqueda del infinito a partir de distintas ramas del saber, pero particularmente el matemático. En efecto, la escritura del franco-uruguayo se condensa en *Les Chants* como un *collage* que reúne la narrativa gótica, las disquisiciones entre el bien y el mal, fragmentos enteros de la enciclopedia natural y conceptos de matemática y metafísica (cf. Fernández Urtasun, 1999).

El concierto de saberes que se despliegan en el aparato de su literatura nos advierte sobre la íntima relación que tiene el poeta con el conocimiento científico de su tiempo. Ducasse demuestra, más allá de su mirada cruel sobre la humanidad, un interés permanente por el conocimiento científico y particularmente el matemático. En el ya clásico ensayo *Lautréamont*, Gastón Bachelard (1939: 59) apunta en el mismo sentido: «Ce que la biographie ne dit pas, l'œuvre le chante. Il y a quelques pages dans les *Chants de Maldoror* qui se calment et s'élèvent; ces pages sont un hymne aux mathématiques». En este sentido, el propio narrador confiesa: «Il se mit à

⁶ En esta misma línea: «Oponiéndose a la imagen tradicional del infinito como un único, inimaginable e inmenso número, George Cantor, a finales del siglo XIX, introdujo los conjuntos infinitos en la matemática como entes matemáticos perfectamente legítimos» (Jofre, 1999: 148).

sourire en recevant les coups, et leur parla avec tant de sentiment, d'intelligence sur beaucoup de sciences humaines qu'il avait étudiées [...] » (Ducasse, 1988: 162).

La rareza o malditismo que muchos de sus críticos han subrayado no dinamita la capacidad de asombro del poeta a la hora de destacar a la ciencia como una experiencia heurística. Por ello, es necesario asumir una perspectiva epistemocrítica, tal como lo entiende Michel Pierssens: ¿cuáles son los saberes que orbitan en su obra? ¿Cuáles las relaciones que tienen entre sí y de qué manera influye la matemática en su pensamiento literario⁷?

En este sentido, resulta necesario señalar el impacto de los nuevos descubrimientos e invenciones de su tiempo. Como habíamos apuntado, el espíritu del siglo XIX estuvo signado por la física de Newton y el desarrollo de la maquinaria pesada que dio lugar a la revolución industrial, científica y tecnológica⁸. Lautréamont no es ajeno a su época e instrumentaliza en su beneficio conceptos que provienen de la óptica, la ingeniería mecánica o la biología, entre otros. El conocimiento enciclopedista que se refleja en *Les Chants* no colisiona con el espíritu decadente y escéptico que rige su escritura, sino que la ciencia se vuelve una herramienta para destronar al propio demiurgo y su representante en la tierra: el hombre.

Probablemente sea la matemática quien mejor represente este gesto destructivo del poeta, puesto que se convierte en un lenguaje superior al propio Dios. De esta manera, Lautréamont esgrime una filosofía de la matemática que nuclea la ética, la metafísica y la lógica. No es de extrañar, en este sentido, la relación que comienza a asumir con el resto de los saberes: «Sans vous [mathématiques], dans ma lutte contre l'homme, j'aurais peut-être été vaincu» (Ducasse, 1988: 192).

Ahora bien, cabe señalar que la relación entre poesía y matemática ha tenido al menos dos caminos distintos en el correr del siglo XIX. El primero de ellos, como hemos señalado, encuentra en Blake y Keats los representantes de la resistencia literaria contra el avance del cálculo. La renuencia de estos poetas atiende al modelo totalizante y domesticador de la matemática sobre la naturaleza. Pero cabe señalar la otra vía que atraviesa el pensamiento decimonónico y abre la posibilidad de un entendimiento mayor entre ambos lenguajes.

Probablemente sea Novalis el mejor representante de esta corriente que intenta alejar los aspectos más crudos y calculadores de la matemática para unirla, al

⁷ Michel Pierssens (1990: 14) escribe: «La question à chaque fois sera posée : que sait un texte ? Mais aussi : comment le texte fait-il de son propre déploiement la réponse à cette question sur quoi il joue son existence et son sens, en visant à nouer de nouveaux noeuds dans la langue, les figures, les discours, les sujets ?».

⁸ Para esto ver: «Descubrimientos [del siglo XIX] como la radioactividad, la relatividad, el átomo, la cuarta dimensión, el automatismo psicológico, la interpretación científica de los sueños, los avances ópticos, la cada vez más cercana posibilidad de volar y de hacer realidad los sueños de Leonardo abren una nueva conciencia de los tiempos modernos» (Parcerisas, 2006: 151).

igual que la poesía, con el misterio de la creación. En efecto, el alemán poetiza la matemática y matematiza la poesía: «Lo maravilloso de las Matemáticas. Son instrumento de escritura, susceptible aún de un perfeccionamiento infinito; son una prueba esencial de la simpatía y de la identidad que existen entre la Naturaleza y nosotros» (Novalis, 1944: 184).

El matrimonio entre poesía y matemática parece ahora posible en la medida en que ambas pretenden la estructura íntima de la naturaleza y cuyo origen se encuentra en el mundo de las formas puras, tal como lo habían concebido los platónicos. En este sentido, la poesía se hermana con la matemática a la hora de crear un proyecto común: algo así como el lenguaje de un absoluto⁹. En el mismo sentido se expresa Isidore Ducasse (1988: 186) en el canto segundo de *Les Chants de Maldoror*:

O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées. Depuis que vos savantes leçons, plus douces que la miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante. J'aspirais instinctivement, dès le berceau, à boire à votre source, plus ancienne que le soleil, et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi, le plus fidèle de vos initiés.

El neoplatonismo que sobrevuela la obra de Lautréamont pretende situar a la matemática bajo la luz de las fuerzas divinas, como una suerte de inscripción teleológica que mueve el sol y las demás estrellas. La imagen solar de la matemática, en clara alusión a Apolo, nos invita a reflexionar sobre el sistema de iluminación de esta literatura. En efecto, el heliotropismo matemático se desborda y configura el orden del mundo. Por ello, es posible inscribir a Lautréamont en la vía de reconciliación entre ambas esferas del conocimiento, pero apuntalando su naturaleza metafísica.

De este modo, el poeta no duda en situarse dentro de los pitagóricos a la hora de señalar a la matemática como una suerte de ontología. La estetización de la matemática, similar al caso de Novalis, se asemeja a la santísima trinidad platónica de la Idea, pero en este caso: «Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! triangle lumineux !» (Ducasse, 1988: 188).

De esta manera, Lautréamont (1988: 188) concibe la matemática en el origen de la creación, un tiempo anterior al sol: «enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers». Si bien hemos señalado que la visión metafísica de los

⁹ Al respecto, cabe señalar que «en las matemáticas no veía Novalis un simple almacén de símiles con los que traducir sus ideas sobre la poesía, sino una vía real para alcanzar lo absoluto» (González Fernández, 2012: 72).

pitagóricos reconoce la realidad ontológica de la matemática, será el neoplatonismo –principalmente a partir de Plotino– quien promueva la creencia de un encadenamiento desde el más «sagrado templo» de la Idea hasta el mundo de la materia¹⁰.

Ya sea por el encadenamiento de ecuaciones y fórmulas, o por la naturaleza ontológica de sus propuestas, la matemática representa en Lautréamont una seguridad inquebrantable que supera cualquier creación del hombre. En efecto, las matemáticas «qui n'étaient que la révélation éclatante d'axiomes et d'hiéroglyphes éternels, qui ont existé avant l'univers et qui se maintiendront après lui» (Ducasse, 1988: 188) o «[mathématiques] Vos pyramides modestes dureront davantage que les pyramides d'Egypte» (Ducasse, 1988: 192).

Cabe señalar que su pensamiento viene en la estela del siglo XVIII y es en este sentido en el que aparece la figura de Descartes en su obra¹¹. El cartesianismo había puesto a la matemática en el centro del conocimiento primario y abstracto. De esta manera, la matemática euclidiana y la epistemología de Descartes establecen las férreas cadenas del conocimiento matemático. En el mismo sentido se expresa Hersch (2010: 123): «Para Descartes, el modelo ideal que el pensamiento debe intentar alcanzar es el *modelo matemático*».

Sin embargo, los románticos no creían que la matemática pudiera crear una verdad que enjaule el ser bajo una fórmula, sino que la verdad se revela en el interior del sujeto, ya sea matemático o poético. Por tanto, lo que se radicaliza es el idealismo en sus formas más puras: la verdad se encuentra adentro del sujeto. Como afirma González Fernández (2012: 70): «Para los románticos el auténtico conocimiento solo surgía cuando el hombre era poseído por la verdad».

Esta imagen súbita de la conciencia anuda particularmente la matemática con la poesía. Porque en el fondo lo que están diciendo es que la verdad es inmanente: está dentro del propio lenguaje, pero se revela como un descubrimiento heurístico de la conciencia. Por tanto, los románticos no creían en la verdad calculadora o racional de la matemática sino en el aspecto absoluto de su lenguaje universal, en el mismo sentido que la poesía:

Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incarnation du
reflet de la tienne. Je demande beaucoup, et ce souhait sincère
est glorieux pour toi. Ta grandeur morale, image de l'infini, est
immense comme la réflexion du philosophe, comme l'amour

¹⁰ En este sentido, cabe señalar que «Muchos siglos después sería Plotino quien lo enunciaría de un modo mucho más claro al postular que todo procede de una unidad y todo, por una necesidad natural, retorna a ella, incluso las cosas diversas y hasta contrarias» (Zellini, 2018: 136-137).

¹¹ Al respecto: «Le penseur Descartes faisait, une fois, cette réflexion que rien de solide n'avait été bâti sur vous. C'était une manière ingénieuse de faire comprendre que le premier venun ne pouvait pas sur le coup découvrir votre valeur inestimable» (Ducasse, 1988: 194).

de la femme, comme la beauté divine de l'oiseau, comme les méditations du poète. Tu es plus beau que la nuit (Ducasse, 1988: 80).

Resulta evidente que Isidore Ducasse le confiere una calidad moral a la matemática. La ética que propone confronta dicha ciencia con el propio Dios. Puesto que la matemática sería para el hombre un maestro superior al propio demiurgo y de cuyos teoremas debería desplegarse la ética humana. La grandeza moral, que por otra parte está sostenida por el infinito, se asemeja a la metafísica, el amor, la estética e incluso a las meditaciones del poeta. Ducasse identifica en la matemática una propiedad humana, susceptible de ser comparada con la filosofía y la poesía. Este texto aproxima el poeta al pensamiento de Novalis, en tanto matematiza la poesía y poetiza la matemática. Ambas pertenecen a un orden superior que bien podría superar al propio demiurgo.

De manera conclusiva, la matemática cobra relevancia no por calcular la naturaleza, sino por someter el infinito que proviene de un centro gravitatorio común, algo así como un absoluto. Para el poeta, por tanto, no se trata del cálculo de la materia, sino que resulta –como sostiene Meillassoux (2006: 48)– que lo relevante es «la capacité des mathématiques à discourir du Grand Dehors». Este espacio ilimitado adquiere en su poética la forma del agua y particularmente el del infinito.

3. La forma del agua, reflejo del infinito

Como hemos expresado, el infinito cifra para Lautréamont ese «Gran Afuera» que posee carácter metafísico. Por tanto, la matemática le permite al poeta hacerse con una herramienta fundamental para su sometimiento. Esta búsqueda se convierte en obsesión para el narrador de *Les Chants* y le permite aproximarse a la idea de humanidad que tanto desprecia. Según el franco-uruguayo el infinito es primordialmente un enigma de la conciencia que pronto se convertirá en obsesión: «Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini...» (Ducasse, 1988: 64).

En este sentido, Ducasse encuentra en el origen de la matemática lo mismo que tan desesperadamente busca el poeta. La relevancia de la matemática en el conjunto de saberes responde a dicha aproximación metafísica, señalando su naturaleza abstracta, que le confiere un origen primogénito, anterior a toda forma: «car, le Tout-Puissant s'est révélé complément, lui et ses attributs, dans ce travail mémorable qui consista à faire sortir, des entrailles du chaos, vos trésors de théorèmes et vos magnifiques splendeurs» (Ducasse, 1988: 188).

Ese origen (*arché*) matemático se asemeja a la noción de infinito propuesta por Anaximandro. La gramática de la creación del presocrático apunta al infinito como caos ilimitado: *to apeiron*. En este sentido, el poeta retoma la tradición clásica y codifica el aspecto negativo del infinito, pero para darle una nueva vuelta de tuerca.

De este modo, lo caótico se convierte en pulsión creadora de las funciones y axiomas matemáticos.

En efecto, la génesis de la matemática no implica una visión negativa del infinito. Contrario al aristotelismo, el infinito no es sencillamente un obstáculo para el pensamiento racional, sino que representa una pulsión vital para su despliegue. Finalmente, Lautréamont no posa sus ojos como los antiguos en el origen de la creación, sino que hacen relucir un «Vieil océan, aux vagues de cristal» (Ducasse, 1988: 70).

La forma del agua, en su extensión ilimitada, le permite al poeta reflexionar sobre la naturaleza del infinito a partir de la matemática, la física y la poesía. Los saberes gravitan en torno a dicho concepto que se materializa en las profundidades marinas. En el sentido indicado por los románticos, el océano representa aquello que Lacoue-Labarthe y Nancy (1978: 21) han llamado «absoluto»; en efecto, «Le romantisme, c'est l'inauguration de *l'absolu littéraire*».

De esta manera, el océano es la metáfora elegida por el poeta para inscribir el infinito desde tres saberes diferentes: matemática, física y estética. Pero será el último quien resulte determinante a la hora de identificar dicha metáfora en la estela del pensamiento romántico. Puesto que la materialidad del agua compone un paisaje de lo ilimitado, determinante para la sensibilidad del poeta. En efecto, el infinito exige una mirada que sigue «toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon» (Ducasse, 1988: 42).

En este sentido, el problema del océano no es solamente de orden matemático o físico, sino que exige una aproximación sobre la composición del paisaje. El océano, por tanto, nos permite reflexionar sobre dos aspectos fundamentales de la percepción: en primer lugar, la naturaleza ilimitada del objeto; y en segundo lugar, la dimensión hermenéutica de dicha mirada. Pues como indica Paolo Zellini (2018: 337): «el mar suscita el sentido de lo sublime».

En efecto, el desborde de la percepción, como resultado de un horizonte infinito, aproxima este pasaje de *Les Chants* con las estéticas de lo sublime. Dichos paisajes, que fueron motivo de reflexión desde el empirismo inglés hasta el idealismo poskantiano, ocupan un lugar privilegiado en el presente texto. Y en modo similar al pensamiento de Kant, la estética de lo sublime avanza aquí desde una disposición romántica o subjetiva hacia una lógica de la percepción como podemos observar en *Crítica del juicio*.

El concepto antiguo, acuñado por Longino, describe dos estadios del conocimiento: el objetivo (cualidades primarias) y el subjetivo (cualidades secundarias). En el primer caso, el filósofo de Königsberg enlaza el espacio ilimitado con un principio matemático. Lo sublime matemático es, en efecto, lo inconmensurable de la forma: a

este principio Kant lo llama de magnitud¹². El horizonte ilimitado, de magnitudes desbordantes, produce en el sujeto una sensación de vértigo en la medida en que lo sublime matemático es «l'informe, l'absence de forme» (Lyotard, 2005: 26).

En consecuencia, el viejo océano de *Les Chants* no permite un cálculo exacto de su forma. Es en el horizonte, donde se disuelve el agua, el cielo y la mirada, donde se proyecta lo sublime matemático, tal como lo ha entendido Kant: un problema de magnitudes. Pero cabe señalar que el sentimiento de lo sublime responde a dos entidades de la conciencia: los conocimientos racional y subjetivo. La percepción de un paisaje ilimitado, por un lado, y la incapacidad por comprenderlo por el otro, condicionan las cualidades primarias y secundarias hacia una respuesta epistemológica: el océano (infinito) es incognoscible. Al igual que la mirada, la erudición científica no ha conseguido todavía medir la «profondeur vertigineuse de tes abîmes» (Ducasse, 1988: 74):

Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse. On ne peut pas t'embrasser d'un coup d'œil. Pour te contempler, il faut que la vue tourne son télescope, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon, de même qu'un mathématicien, afin de résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles, avant de trancher la difficulté (Ducasse, 1988: 72-74).

Ahora bien, el método de domesticación que propone Lautréamont en el canto primero es de orden científico. La mirada no es suficiente para abarcar el infinito y por tanto el poeta sugiere una aproximación analítica, donde lo complejo es divisible entre partes, como en el ejemplo matemático. Pero los resultados se muestran ambiguos; mientras que al principio el océano se describe como una esfera perfecta que «réjouit la face grave de la géométrie», inmediatamente señala sus irregularidades e imperfecciones: «tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre» (Ducasse, 1988: 70).

Como podemos observar, estas descripciones antitéticas del océano advierten una tensión que supera la propia forma del agua y se introduce en las crisis de los enunciados matemáticos. Como indica Philippe Sollers (1988: 163), «L'océan, les mathématiques, le tourbillon: tels sont les noms dans lesquels le texte infini accepte de se reconnaître». ¿Pero a qué se refiere con el torbellino? La escritura de Ducasse

¹² Cabe desarrollar este concepto a partir de las palabras de Hernández León (2016: 42) en *Ser-Paisaje*: «Lo que Kant denomina aquí como matemáticamente sublime reside en una consideración de lo "grandioso", como atributo de "la cosa a pensar". Pero esa capacidad empírica de representación puede ser entendida tanto respecto a lo matemático como a lo dinámico; es decir, como ampliación de la intuición en el añadido de la razón».

sugiere una crisis de las matemáticas a partir del concepto de infinito. ¿Pero en qué sentido? Es la consecuencia a «mille secrets de ton intime organisation» (Ducasse, 1988: 72).

Lo que se evidencia en el pensamiento del franco-uruguayo es el resquebrajamiento de los postulados ideales de la geometría clásica. En definitiva, lo que despunta es una crisis del quinto principio de Euclides que funciona como torbellino sobre el campo de las matemáticas. El paisaje sublime no significa solamente un desborde del *telos* o la mirada, sino que es fundamentalmente sobre la comprensión y en última instancia sobre la propia ciencia. Entre el «cuadrado perfecto» y el torbellino oceánico navega el pensamiento de Lautréamont. Este amigo de Pitágoras, parece inscribir un seísmo que partirá por siempre la corona metafísica de las matemáticas. En sentido similar se expresa González Fernández (2012: 193): «Antes de perecer definitivamente tenía pues el deber de escribir sobre su cadalso un último mensaje, inscribir en el cubo del zócalo la desesperación del orden sagrado y anunciar el fin del universo pitagórico, armónico y simétrico».

4. Entre lo continuo y lo discreto bajo el signo de Proteo

Ahora bien, la metáfora del océano no solo representa el infinito matemático entendido como *apeiron*, sino que también refleja la crisis de los fundamentos matemáticos y particularmente la del continuo. De esta manera, la forma del agua permite reflexionar sobre los dos modelos del infinito. Como podemos observar desde la *Física* de Aristóteles, el infinito corresponde a dos movimientos: o bien respecto a sus extremidades o bien respecto a su divisibilidad.

En efecto, el paisaje indicado por Lautréamont presenta una extensión ilimitada pero también una división imposible. En este sentido, la mirada del poeta zarpa entre lo discreto y lo continuo. ¿Pero a qué nos referimos exactamente? A la dificultad de la percepción por determinar en lo continuo un elemento de lo discreto. En otras palabras: el problema central del océano es que no permite la divisibilidad de sus partes, sino que el propio mar es en sí mismo indivisible. Como habíamos expresado anteriormente, la metáfora de Lautréamont traza dos direcciones: el continuo transfinito y lo discreto infinitesimal. En ambos casos, el océano resulta imposible de calcular, ya sea por su extensión o por su composición.

En palabras de Paolo Zellini (2018: 24), «se diría que el número 1 tiene una función intermediaria, la función de umbral crítico que separa lo infinito indiferenciado de lo finito, lo continuo de lo discreto, lo irracional de lo racional (*ratio* o *logos*), las tinieblas de la luz». En definitiva, lo 1 se convierte en la unidad mínima de aprehensión de la materia, aquello que irrumpe en el continuo infinito para dar forma a lo divisible. En conclusión, mientras que no se distinga lo 1 lo que resulta imposible es la cuenta matemática. Allí reina sobre todas las cosas el *apeiron*, como en el ejemplo ducassiano del océano absoluto.

El poeta sugiere los esfuerzos de la ciencia –a partir del método analítico– por determinar los límites del espacio. Empero, dicho modelo falla en determinar lo 1 y Ducasse le confiere esa aptitud a «le compas serein du philosophe» (Ducasse, 1988: 108). En definitiva, la imposibilidad de lo 1, como consecuencia de la disputa entre lo discreto y lo continuo, aparta el modelo científico para abrir el camino a la filosofía. Como expresa el poeta: «Que chacun reste dans sa nature» (Ducasse, 1988: 164).

¿Qué implica, por tanto, este problema matemático? Que el cálculo del transfinito como del infinitesimal problematizan lo 1, puesto que no existe dentro de lo continuo una forma de lo discreto. La forma del agua, en este sentido, se presenta indivisible para los ojos del poeta y refleja el problema del infinito matemático. En efecto, ¿acaso es posible contar sin determinar la mínima unidad de sentido? El océano desborda la cuenta ya sea por su división o por sus extremidades.

Una vez más, Lautréamont parece adelantarse a la crisis de los fundamentos matemáticos. En este caso, si bien la crisis del continuo tiene una primera aparición en el mito de *Aquiles y la tortuga*, se radicaliza durante el siglo XX: «Si está usted interesado, la visión personal del propio Gödel era que la hipótesis del continuo es falsa, que en realidad hay toda una infinidad de ∞ al estilo de Zenón» (Foster Wallace, 2013: 274-275). En definitiva, la crisis del continuo, desde Cantor en adelante, se da en el seno de las matemáticas transfinitas¹³.

Aún más, la imposibilidad de determinar lo discreto (en tanto 1) sobre el plano infinito, no solo determina la metáfora del océano, sino que sugiere una metamorfosis constante de toda la naturaleza. Por este motivo, resulta necesario subrayar las semejanzas entre el infinito matemático propuesto por Isidore Ducasse y el mito de Proteo. Dicha figura mitológica de la antigua Grecia congrega algunos de los elementos centrales en *Les Chants*: la matemática, la metamorfosis y particularmente la forma del agua.

En la mitología clásica, Proteo es una deidad marina de cuya figura ha escrito el propio Homero en la *Odisea*¹⁴. Para algunos, hijo del propio Poseidón, Proteo tiene la capacidad de cambiar constantemente y de allí proviene el adjetivo de

¹³ Sobre la crisis del continuo ver: «Pero saber algo sobre los logros de Cantor no es lo mismo que valorarlos, lo cual constituye nuestro objetivo e implica ver las matemáticas transfinitas como una especie de árbol, con sus raíces en las paradojas de la Antigua Grecia acerca de la continuidad y la inconmensurabilidad, y sus ramas enredadas en la crisis moderna sobre los fundamentos de las matemáticas: Brouwer y Hilbert y Russell y Frege y Zermelo y Gödel y Cohen y sus colegas. Los nombres ahora mismo son menos importantes que el árbol, siendo este una especie de esquema general que conviene recordar» (Foster Wallace, 2013: 17).

¹⁴ Ver *Odisea*, IV, 380-385: «Pues yo voy, extranjero, a explicártelo todo fielmente: / suele andar por aquí cierto anciano del mar, infalible, / el egipcio Proteo, inmortal que conoce los fondos / del océano sin fin; Posidón por vasallo lo tiene» (Homero, 1993: 153).

«proteico». Pero hay algo en esta figura que resulta más pertinente para la descripción de la presente obra: «además de ser un dios de las aguas, y de la metamorfosis, Proteo es dios del *número* y del *logos*» (Zellini, 2018: 21).

Etimológicamente, el nombre de Proteo significa «primero» o «primogénito». La tensión que emerge entre la naturaleza cambiante de la deidad y su relación con el *número* revela la crisis que existe desde la Antigüedad en las matemáticas infinitesimales. Mientras que la metamorfosis apunta al continuo infinito, lo 1 equivale a lo discreto. Proteo cifra el conflicto entre el cambio perpetuo y la cuenta matemática como detención de lo ilimitado. En definitiva, la veracidad de la matemática está sujeta a la detención del continuo y la aprehensión de lo 1:

En el mito de Proteo están precisamente los polos de una complementariedad fundamental en el pensamiento de todos los tiempos: lo continuo y lo discreto. Por un lado, el mar y el continuo; por otro la operación de contar en lo discreto, de cinco en cinco, un *logos* abstracto y apolíneo que interviene cuando se miden cantidades o magnitudes mediante los números. Fue Tales quien situó en el elemento acuoso, continuo, el principio y el origen de todas las cosas y, al mismo tiempo, quien resolvió los primeros problemas de la geometría (Zellini, 2018: 30).

En sentido similar al mito, la naturaleza en Lautréamont presenta un conflicto entre lo continuo y lo discreto. Y si bien el océano presenta las características más claras sobre dicha crisis, será la metamorfosis de las criaturas que pueblan el universo de *Les Chants* –principalmente a partir del canto cuarto– lo que fija este aspecto de la matemática.

Las transformaciones, a su vez, no solo afectan a Dios, al hombre y al propio narrador, sino que expresan la tónica de su poesía: «La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps» (Ducasse, 1988: 350). Por otro lado, el cambio en la estructura biológica de las criaturas parece hacerse eco de las tesis evolucionistas de Darwin, que por entonces analizaba la transformación de las especies (Alonso, 2006: 157).

Pero más allá de este aspecto, resulta necesario subrayar el elemento fundamental que une tanto el mito de Proteo con la crisis del continuo expresada por Lautréamont: el agua. Como bien recuerda Zellini, el agua también fue un *arché* fundamental para los presocráticos, particularmente en el caso de Tales de Mileto. En sentido similar, muchas de las criaturas que mutan en el universo del franco-uruguayo provienen, al igual que el Proteo de Homero, de las profundidades marinas.

En effet, cet amphibie (puisque amphibie il y a, sans qu'on puisse affirmer le contraire) n'était visible que pour moi seul, abstraction faite des poissons et des cétacés; car, je m'aperçus

que quelques paysans, qui s'étaient arrêtés à contempler mon visage, troublé par ce phénomène surnaturel, et qui cherchaient inutilement à s'expliquer pourquoi mes yeux étaient constamment fixés, avec une persévérance qui paraissait invincible, et qui ne l'était pas en réalité, sur un endroit de la mer où ils ne distinguaient, eux, qu'une quantité appréciable et limitée de bancs de poissons de toutes les espèces (Ducasse, 1988: 360).

Le Clézio (1986: 29) ya había señalado la presencia del anfibio en esta poética y subrayaba que «cet être est partagé entre la région de l'air et le monde sous-marin». Esta naturaleza doble y ambivalente responde al adjetivo de proteico que no solo califica las criaturas anfibia de *Les Chants*, sino que también determina su *ars poetica*: «Jusqu'à nos temps, la poésie fit une route fautive; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre» (Ducasse, 1988: 318). Ducasse propone una síntesis en transformación donde se enlace el mundo abstracto de las ideas y la realidad terrenal de las palabras.

En definitiva, lo proteico en Lautréamont responde a la metamorfosis de las criaturas, pero también a la crisis del continuo. El mito de Proteo, encarnado por el anfibio, inscribe los números infinitesimales y determina la mirada del poeta que se desliza como un péndulo entre el mundo del aire (lo divisible y discreto) y la forma del agua (lo continuo).

5. Conclusiones

Domesticar el infinito es una tarea transversal a los saberes que orbitan en *Les Chants*. Matemática, filosofía y poesía han fraguado su significado a partir de dos coordenadas fundamentales: espacio y tiempo. Hay que señalar a Anaximandro como el primero en situar al infinito en un espacio y tiempo anteriores a la creación. El *arché* indicado por el presocrático apunta al infinito como *apeiron*: informe, caótico e inabarcable.

Estas características negativas fueron suficientes para detener el estudio matemático del infinito de la mano de Platón y Aristóteles. El esplendor de Grecia oculta de esta manera la noción de infinito matemático bajo la lápida de la potencia. Durante el transcurso del período clásico y medieval, el infinito no era una entidad del espacio o de los números naturales, sino fundamentalmente una propiedad teológica.

Habría que esperar a la modernidad para volver a la noción de los espacios infinitos como propuso radicalmente Galileo. Pero cabe aclarar que el infinito se refiere esencialmente a dos dimensiones: una relativa a lo pequeño y la otra relativa a lo grande. Desde la perspectiva de la matemática, el infinito de lo pequeño se presenta bajo la forma de números fraccionarios, mientras que lo grande lo hace en la extensión ilimitada de los números naturales.

El desarrollo del cálculo concebido por Leibniz le permitió a la matemática abarcar los distintos campos del saber que buscan desentrañar la naturaleza. Dicha aprehensión colisiona directamente con la literatura y principalmente con el pensamiento poético. Durante los siglos XVII y XVIII el cientificismo comienza a agrietar la paz entre las dos culturas. Pero será a lo largo del siglo XIX cuando se escenifique un combate entre ambas fuerzas.

Sin embargo, poesía y matemática se embarcan en un modelo alternativo. El matrimonio entre ambos lenguajes, como podemos ver en Novalis o en el propio Lautréamont, es posible gracias a la búsqueda del infinito como signo de lo absoluto. En ambos casos se despliega un pensamiento platónico que sitúa a la poesía y a la matemática como formas que descienden de la Idea, en clara alusión a la tradición apolínea del número y el logos. Estas formas, a su vez, no pertenecen al universo de la materia, sino que lo trascienden para enlazar el pensamiento con un tiempo anterior a toda forma: *to apeiron*.

La literatura de Isidore Ducasse no es ajena al conocimiento científico de su tiempo, sino que instrumentaliza a su deseo conceptos provenientes de la óptica, la biología y particularmente la matemática. El franco-uruguayo se sitúa claramente entre aquellos que hacen dialogar matemática y poesía. La dirección del poeta es hacia el concepto de infinito desde ambas perspectivas. Como hemos expresado, y en la estela del romanticismo, Lautréamont identifica en el infinito aquello que Lacou-Labarthe y Nancy han llamado «absoluto literario». Para ello, el poeta materializa en el océano algunos de sus conceptos fundamentales.

La forma del agua ya sea por su extensión ilimitada como por su indivisibilidad, presenta algunas características que desde la Antigüedad se le han conferido al infinito. Inaprensible para la mirada y la razón, el paisaje oceánico adquiere la estética de lo sublime. Puesto que, como ha sugerido Kant, lo sublime matemático se gesta a partir de una magnitud ilimitada. Dicho paisaje provoca una búsqueda irrefrenable de domesticación y es desde allí desde donde zarpa el pensamiento del poeta.

De esta manera, el océano como espacio geométrico e infinito demuestra la tensión que el propio poeta evidencia en el seno de las matemáticas. Incluso más, el desafío central de su mirada sobre el mar es identificar en el continuo algún elemento de lo discreto. En definitiva, los sistemas de medición inventados por la ciencia no son suficientes para asegurar el conocimiento sobre las propiedades del suelo marino.

Bajo el signo de Proteo se puede identificar en Ducasse algunos elementos esenciales: la forma del agua, la metamorfosis, la matemática y fundamentalmente la crisis del continuo. En todos estos casos la propuesta del franco-uruguayo guarda cierta semejanza con el desarrollo de los números transfinitos a partir de Cantor en el siglo XIX. Como resultado, Lautréamont anticipa dos movimientos insondables hasta la actualidad en la filosofía de las matemáticas. El primero de ellos hace referencia a la

crisis del continuo y el segundo al desplazamiento de los espacios ideales por las geometrías no-euclidianas.

A partir de la metáfora del agua y la constante transformación de los cuerpos que residen en su literatura, Lautréamont conduce la matemática hacia una crisis profunda de sus enunciados. Y si bien, bajo la intuición platónica, la matemática pertenece a un estado superior a la materia (incluso superior al propio demiurgo), Ducasse señala una transformación en sus principios éticos, donde la seguridad epistemológica de antaño se resquebraja en virtud de un nuevo modelo. Por tanto, si bien le confiere un valor metafísico, teológico y ontológico a la matemática, reconoce a su vez un cambio inminente en sus raíces profundas como resultado de una prolongada domesticación del infinito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Ana (2006): «Metamorfosis ducassianas: un universo inestable». *Barcarola: revista de creación literaria*, 68-69, 155-166.
- ARISTÓTELES (1995): *Física*. Introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid, Gredos.
- BACHELARD, Gaston (1939): *Lautréamont*. París, José Corti.
- BÉGUIN, Albert (1967): *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. París, José Corti.
- DUCASSE, Isidore (1988): *Obra completa. Edición bilingüe*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Akal.
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (1999): «La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 14, 57-68.
- FOSTER WALLACE, David (2013): *Todo y más: breve historia del infinito*. Barcelona, RBA Libros.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2012): *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid, Nivola.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (2016): *Ser-Paisaje*. Madrid, Abada.
- HERSCH, Jeanne (2010): *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*. Barcelona, Acanalado.
- HOMERO (1993): *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid, Gredos.
- HUXLEY, Aldous (1964): *Literatura y ciencia*. Buenos Aires, Edhasa.
- JAY GOULD, Stephen (2004): *Érase una vez el zorro y el erizo. Las humanidades y las ciencias en el tercer milenio*. Barcelona, Crítica.
- JOFRE, Óscar ([1999] 2013): «Infinitos mundos y un solo Borges», in Sara Slapak, *Borges y la ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, 145-152.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean Luc NANCY (1978): *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París, Seuil.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1986): «Maldoror et les métamorphoses». *Nouvelle Revue Française*, 396, 23-44.
- LYOTARD, Jean-François (2005): *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París, Galilée.
- MARTÍNEZ, Guillermo (2007): *Borges y la matemática*. Barcelona, Destino.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (1995): *Historia de la filosofía antigua*. Madrid, Akal.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006): *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París, Seuil.
- NOVALIS (1944): *Diario íntimo. Himnos a la noche. Canciones espirituales. Cantos*. Valencia, Editorial Horizontes.
- ORTIZ, José Ramón (1994): «El concepto de infinito». *Boletín de la Asociación Matemática Venezolana*, I (2), 59-81.
- PARCERISAS, Pilar (2006): «Lautréamont y el magnetismo de los tiempos modernos». *Barcarola: revista de creación literaria*, 68-69, 151-154.
- PIERSENS, Michel (1990): *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- PUIG PEÑALOSA, Xavier (2009): «El concepto de *ápeiron* en Anaximandro: una estética del origen». *Ontology Studies*, 9, 131-138.
- SOLLERS, Philippe (1968): *L'écriture et l'expérience des limites*. París, Seuil.
- STEINER, George (2005): *Gramáticas de la creación*. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid, Siruela.
- TASIC, Vladimir (2001): *Una lectura matemática del pensamiento postmoderno*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- ZELLINI, Paolo (2007): *La rebelión del número*. Madrid, Sexto Piso.
- ZELLINI, Paolo (2018): *Número y «logos»*. Barcelona, Acanalado.

Le bourdon mathématique de Flaubert

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Oviedo

frangon@uniovi.es

ORCID: 0000-0002-1391-6646

Resumen

Un simple recuento bastaría para mostrar que entre los saberes que son experimentados en *Bouvard et Pécuchet* la matemática es uno de los pocos en no figurar. Cosa extraña, tratándose de la « reina de las ciencias » y de la base de las principales disciplinas científicas. Se atribuye esta singularidad al desconocimiento de la materia que tenía Gustave Flaubert y se la justifica con la ayuda de sus quejas epistolares en la época del bachillerato. Sin embargo, no resulta difícil localizar en el resto de sus novelas numerosas alusiones cuyo análisis revela una doble concepción de las matemáticas. Además, el estudio de *Bouvard et Pécuchet* y de sus planes, guiones y borradores muestra que las matemáticas no están ausentes de esta novela, sino que son objeto de un juego de ocultación que comienza desde las primeras frases. Tomar conciencia del lugar que ocupa esta disciplina en la novela debería otorgar a esta una nueva dimensión.

Palabras clave: *Bouvard et Pécuchet*, *incipit*, genética textual, boceto, juego de palabras.

Résumé

Un simple décompte suffirait à montrer que parmi les savoirs qui sont expérimentés dans *Bouvard et Pécuchet* la mathématique est l'un des rares à ne pas figurer. Chose curieuse, s'agissant de la « reine des sciences » et base des principales disciplines scientifiques. On attribue normalement cette singularité à l'ignorance en la matière de Gustave Flaubert et on la justifie à l'aide de ses protestations épistolaires à l'époque du Bac. Pourtant, il n'est pas difficile de repérer dans le reste de ses romans de nombreuses allusions dont l'analyse révèle une double conception des mathématiques. D'ailleurs, l'étude de *Bouvard et Pécuchet* et de ses plans, scénarios et brouillons montre que les mathématiques n'en sont pas vraiment absentes, mais qu'elles sont au contraire l'objet d'un jeu de dissimulation qui commence dès les premières phrases. Prendre conscience de la place qu'occupe cette discipline dans le roman devrait lui donner une nouvelle dimension.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

Mots clés : *Bouvard et Pécuchet*, *incipit*, génétique textuelle, épure, calembour.

Abstract

A first glance would suffice to realize that amongst the fields of knowledge experienced in *Bouvard et Pécuchet* mathematics is one of the very few absences. This is indeed strange, bearing in mind it is the “queen of all sciences” and the basis for the main scientific disciplines. This peculiar absence is attributed to Flaubert’s lack of knowledge of the subject, justified as it is with the aid of his letters of complaint during his school years. However, it is not difficult to find in his novels numerous references that, once analyzed, reveal a twofold conception of mathematics. Also, the analysis of *Bouvard et Pécuchet*, and of his plans, papers and drafts, shows that Mathematics is not absent in this novel but it is rather the object of a game of concealment that begins in the opening sentences. Being aware of the place that mathematics occupies within the novel should give the field a new dimension.

Keywords: Bouvard et Pécuchet, *incipit*, genetic criticism, draft, pun.

1. Introduction

Dans l'imposant arsenal de savoirs que Bouvard et Pécuchet ont mis à l'épreuve de la bêtise, il semblerait manquer justement la seule science qui aurait pu fournir une base un tant soit peu solide à leur entreprise dérisoire: les mathématiques¹. Si d'autres lecteurs avaient sans doute déjà remarqué une si curieuse omission, Raymond Queneau a été le premier en date à la signaler. C'est que l'écrivain et directeur de *l'Encyclopédie de la Pléiade* a toujours été épris de mathématiques au point d'en imprégner la plupart de ses romans et d'en faire le modèle de l'Oulipo. Aussi, dans sa préface à *Bouvard et Pécuchet*, reprise dans *Bâtons, chiffres et lettres*, le romancier relevait-il cette lacune sur le mode du regret :

Il est curieux de constater que, parmi les sciences dont Bouvard et Pécuchet entreprennent l'étude, la mathématique est à peu près la seule à ne pas figurer. On les voit pourtant fort bien cherchant à démontrer le théorème de Fermat, ébahis par l'assertion que la droite est une courbe et finalement scandalisés par la répartition des nombres premiers» (Queneau, 1965: 106).

Certes. On voit même fort bien l'auteur d'*Odile*, *Le chiendent* et *Les enfants du limon* poursuivre lui-même cette tâche. Il en donne justement un échantillon assez drôle peu après :

¹ Cet article a été réalisé avec le soutien du projet I+D d'Excellence *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* du Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité (Réf: FFI2017-83932-P).

Dans la mythologie infernale des collèges, la table des logarithmes passe pour être de tous les monstres le plus épouvantable. Cette phobie n'est pas sans témoigner de quelque affectation : on peut manier ce livre sans antipathie. Il incite moins à la rêverie que *l'Indicateur des Chemins de fer*, le *Catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Étienne*, *l'Annuaire du Bureau des Longitudes* ou le *Bottin-Étranger*, tous ouvrages chers aux jeunes bouvard-et-pécuchétiens. Cependant, il n'est pas sans charme. La table de logarithmes habituellement utilisée, il y a quelque vingt ans et peut-être encore en service, était l'œuvre de deux messieurs dont l'un se nommait Bouvart et l'autre Ratinet : il était inévitable que les auteurs d'une pareille production portassent les mêmes noms ; à un *d* et un *pécuch* près, ils allaient se mettre à recopier purement et simplement la suite des nombres entiers en cochant en rouge les nombres pairs et en bleu les impairs (Queneau, 1965: 106-107).

Amateur et connaisseur de mathématiques, notamment dans le domaine de la théorie des nombres, Queneau déplorait l'occasion manquée de montrer les deux cloportes aux prises avec les « sciences exactes », comme on les nommait encore alors, dans une nouvelle série d'aventures cocasses. Mais à aucun moment il ne s'interroge ni ne semble se soucier des raisons d'une lacune semblable.

Par contre, Stella Baruk (1985), enseignante et célèbre pédagogue en mathématiques, s'est largement posée la question dans un livre consacré à l'échec scolaire en maths dont le titre, *L'âge du capitaine*, est justement emprunté à une fameuse blague algébrique de Flaubert sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Par son prestige littéraire universel, l'auteur de *Madame Bovary* joue dans cet essai un rôle central et emblématique, celui de l'individu qui restera sa vie durant hors du champ de la « reine des sciences » parce que confronté pendant son adolescence à un savoir qui lui était aussi étranger qu'une langue morte et aussi insupportable que la langue de bois. Selon Stella Baruk, le jeune Gustave n'aurait éprouvé que les contraintes qu'impose le langage mathématique et n'y aurait trouvé aucune des occasions de jouissances que lui offrait par contre le langage naturel. Preuves à l'appui, les plaintes qu'il n'épargne pas dans les lettres à son ami Ernest Chevalier pendant qu'il prépare son bac de lettres en 1839 et 1840.

2. Des comptes à régler

À en croire ses lamentations de l'époque, le jeune Flaubert n'avait guère de goût pour la matière ou du moins comme l'enseignaient M. Amyot et M. Gors, ses professeurs de mathématiques au collège royal de Rouen. Le 15 avril 1839, il précisait dans l'en-tête d'une lettre à Ernest Chevalier : « Classe du sire Amyot, théorie des

éclipses, lequel a l'esprit bougrement éclipsé» (Flaubert, 1973: 41). Le 6 novembre 1839, pastichant Rabelais, il lui racontait également qu'à une heure il allait prendre sa « fameuse répétition de mathématiques chez ce vénérable père Gors. “Cettuy-ci sent bien plus son gentilhomme”, mais n'entends rien à cette mécanique de l'abstrait et aime mieux d'une particulière inclination la poésie et l'histoire qui est ma droite balle » (Flaubert, 1973: 54). La leçon de mathématiques était d'ailleurs une excellente occasion pour se plaindre à son ami:

Je t'écris ceci sur mon carton dans la classe de ce bon père Gors qui disserte sur le plus grand commun diviseur d'un emmement sans égal, qui m'étourdit si bien que je n'y entends goutte, n'y vois que du feu. Je te prie de ne pas oublier de m'envoyer ton cours de mathématiques, celui de physique, et celui de philosophie. C'est surtout du premier dont j'ai grand besoin, il va falloir barbouiller du papier avec des chiffres, je vais en avoir de quoi me faire crever (Flaubert, 1973: 52).

Le 19 novembre 1839, il continue à combattre l'ennui des cours de la même façon: « J'ai l'avantage d'être sous le père Gors qui fait des racines carrées. Qu'importe grecques ou carrées, c'est de pitoyable soupe » (Flaubert, 1973: 55). Après son expulsion du collège en décembre 1839, pour avoir refusé de faire le pensum qu'on avait infligé à toute la classe, Gustave en est réduit à se préparer au baccalauréat tout seul. Il réclame alors avec plus d'insistance à son ami ses « cahiers de philosophie, de physique et de mathématiques » dont il a « besoin plus que jamais » (Flaubert, 1973: 58), mais qui ne lui parviendront que quelques mois plus tard. En début d'année le voilà néanmoins attelé à son travail, et les mathématiques en seront d'autant plus indigestes: « Je fais de la physique, et je crois que je passerai bien pour cette partie. Reste ces diables de mathématiques (j'en suis aux fractions, et encore je ne sais guère la table de multiplication, j'aime mieux celle de Jay [un célèbre restaurateur de Rouen] que celle de multiplication) et le grec » (Flaubert, 1973: 60-61). Pendant six mois il s'adonnera à travailler d'affilée, du matin au soir, et début juillet il annoncera à Ernest qu'il compte passer son bac en août, « le plus tôt possible ». C'est le moment de faire le bilan: « Il m'a fallu apprendre à lire le grec, apprendre *par cœur* Démosthène et deux chants de *L'Iliade*, la philosophie où je reluirai, la physique, l'arithmétique et quantité assez anodine de géométrie, tout cela est rude pour un homme comme moi qui suis plutôt fait pour lire le marquis de Sade que des imbécillités pareilles! » (Flaubert, 1973: 65). Les obsessions de Sade avaient beau adopter, comme l'a souligné Octavio Paz, « des formes mathématiques », il n'y avait pourtant pas moyen pour le pauvre Gustave de découvrir dans les manuels la moindre trace de

la « fureur géométrique » du Marquis². Mais, malgré ses déboires scolaires, il passa son examen le 17 août 1840.

S'appuyant sur ces quelques aveux, Stella Baruk (1985: 129) en vient à conclure que « ces diables de mathématiques auront été pour Gustave l'enfer de l'entendement ». Ceci serait en somme assez banal – bon nombre d'écoliers et de lycéens sombrent toujours dans un tel abîme – si le jeune homme n'était pas devenu Flaubert, un écrivain ayant voué, avec une précocité extrême, « une passion dévorante porteuse de jouissances inouïes comme de souffrances intolérables aux activités de l'entendement » (Baruk, 1985: 130), si Flaubert ne s'était vengé dans son *Dictionnaire des Idées Reçues* et surtout dans *Bouvard et Pécuchet* des épreuves que les savoirs lui avaient fait endurer. Or, selon Baruk (1985: 134), dans le cas de Flaubert « s'il y a bien un savoir avec lequel il y a des comptes à régler, eux purement négatifs, ce sont bien les mathématiques ». C'est donc de ce côté-là qu'il faudrait à son avis chercher la raison de la singulière absence des « sciences exactes » dans le roman de Flaubert.

Une explication avait cependant déjà été avancée portant sur la nature même des mathématiques. Juliette Grange, dans un article consacré aux paradoxes de l'encyclopédisme dans *Bouvard et Pécuchet*, montrait en effet qu'il n'y avait pas moyen d'énoncer de vérité dans ce roman car tous les atomes du savoir y sont absolus, contrairement aux mathématiques :

Une science cependant manque à l'appel, parce qu'elle lie sa position d'absolu à la relativité de ses prémices. Il y a un secteur de l'Encyclopédie que Bouvard et Pécuchet négligent. Et ce n'est pas un hasard. Bien que l'un ou l'autre [Bouvard ou Pécuchet] regrette de ne pas avoir été à l'École Polytechnique, jamais ils ne sont saisis par la fièvre des mathématiques. La mathématique, en tant que certitude, ne réfère qu'à elle-même, on n'y peut puiser de « croyance » sur le monde, c'est une poesis [*sic*] qui n'a pas de valeur de vérité hors d'elle-même (Grange, 1981: 183).

Stella Baruk ne partage pourtant ni cette explication ni la rêverie virtuelle de Queneau, car ces deux attitudes relèvent selon elle d'un même mathématisme qui présuppose que Flaubert aurait réagi de l'*intérieur* face aux mathématiques, alors que

² «La víctima es una función del libertino, no tanto en el sentido fisiológico de la palabra como en el matemático. El objeto se ha vuelto signo, número, símbolo. Las cifras seducen a Sade. La fascinación consiste en que cada número finito esconde un infinito. Cada número contiene la totalidad de las cifras, la numeración entera. Las obsesiones de Sade adoptan formas matemáticas. Es sorprendente y mareante detenerse en sus multiplicaciones y divisiones, en su geometría y en su álgebra rudimentaria. Gracias a los números y a los signos, el universo vertiginoso de Sade parece alcanzar una suerte de realidad. Esa realidad es mental » (Paz, 1993: 660).

[...] c'est le seul savoir par rapport auquel il est resté tragiquement *dehors*. Comment la répartition des nombres premiers pourrait-elle l'intriguer si la question du plus grand commun diviseur est d'un emmêlement sans égal ? Comment s'ébahir de ce que la droite est une courbe si la géométrie est une imbécillité ? Quant à essayer de démontrer le théorème de Fermat, cela suppose aux « amateurs » un savoir largement supérieur à celui de la simple arithmétique, d'autant plus infirme chez ce bachelier qu'elle ne peut même pas s'appuyer sur une table de multiplication ! (Baruk, 1985: 135)

Alors que Flaubert a conçu ses idées sur les plus diverses disciplines dans l'isolement, en autodidacte, il aurait eu bien plus de mal à pénétrer les secrets du « seul savoir résistant à toute entreprise de vulgarisation si ce n'est à un niveau élémentaire ». Voilà pourquoi « il y a fort à parier que dans les quinze cents ouvrages lus par Flaubert [pour *Bouvard et Pécuchet*], il n'en était pas un de mathématiques » (Baruk, 1985: 135). De même qu'il serait hors de question que les mathématiques lui soient apparues comme une science hypothético-déductive « qui ne trouverait sa “vérité” qu'en elle-même », et encore moins « que lui soient parvenus et aient pu l'inquiéter les chocs et les remous produits dans les sociétés mathématiques vers le milieu du XIX^e siècle par l'invention des géométries non-euclidiennes » (Baruk, 1985: 136). Et même si on verrait bien « Bouvard et Pécuchet anéantissant la prétention des statistiques à dire le vrai sur tout “l'humain” en faisant en sorte que – comme cela s'est déjà fait –, avec les mêmes données, la théorie puisse faire dire aux chiffres une chose et son contraire, ils auraient dû pour cela savoir les statistiques » (Baruk, 1985: 136). Le problème, justement, d'après Stella Baruk, c'est que ni Bouvard ni Pécuchet, pas plus que leur auteur, ne connaissaient les mathématiques et elles ne pouvaient donc figurer dans son livre : « Si les mathématiques brillent littéralement par leur absence dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est pour des raisons qui ont leur équivalent strictement contemporain : un jeune garçon, “qui n'était un imbécile ni de base ni de sommet” (Queneau), sur toute la durée d'une scolarité, s'est trouvé complètement exclu de ce savoir » (Baruk, 1985: 137). Raisons qui sont, on s'en doute, d'ordre pédagogique : « Si Flaubert, comme tant d'autres avant et après lui, n'a jamais pu apprendre la langue des mathématiques, c'est parce qu'on n'a pas su la lui enseigner » (Baruk, 1985: 139). La seule bosse de maths consiste donc, si j'ose dire, à bosser en bonne compagnie.

3. Nul ne rôde ici s'il n'est géomètre

On conviendra qu'il y a bien du vrai dans les appréciations de Stella Baruk. Nombreux sont encore de nos jours les étudiants qui prennent en haine les mathéma-

tiques parce qu'on n'a pas réussi à les leur rendre intelligibles et partant intéressantes. Mais il est permis de se demander si, en vue de trouver pour son plaidoyer un exemple illustre, elle n'aurait pas forcé un peu le trait. S'il est net que Flaubert n'a jamais manifesté le moindre désir de faire des mathématiques, il n'est pas pour autant si sûr qu'il soit resté « tragiquement » aux portes de ce savoir. N'en déplaise à cette illustre pédagogue, bien qu'ayant préparé l'examen sans la moindre aide, Gustave a bel et bien été reçu au baccalauréat où il obtint, comme en témoigne son certificat d'aptitude, un « passable » en mathématique, ainsi qu'en grec, physique et philosophie, et un « assez bon » en rhétorique, histoire et latin (Lottman, 1989: 72). En bref, le solitaire de Croisset n'avait absolument rien d'un matheux, mais il était également loin d'être nul en la matière, seulement passable, moyen.

Il est souvent risqué de dégager un principe d'un simple échantillon, de faire un portrait à partir de quelques propos circonstanciels, en particulier s'ils sont issus de la correspondance de Flaubert. D'abord, parce que tout au long de sa vie les lettres qu'il adressa à ses amis lui servirent d'exutoire par où il épanchait ses plus diverses animosités avec un plaisir manifeste. A chaque époque il se plaindra de tout ce qui l'empêche de lire et d'écrire, de tout ce qui le contraint et s'oppose à sa nature. Il n'abomine pas plus les mathématiques que toute autre matière : « Les historiens, les philosophes, les savants, les commentateurs, les philologues, les vidangeurs, les ressemeurs, les mathématiciens, les critiques, etc., de tout ça j'en fais un paquet et je les jette aux latrines » (Flaubert, 1973: 45). A l'époque du bac, ce sont les mathématiques (et la physique, les langues classiques, la philosophie...) ; un peu plus tard, quand il s'inscrira en fac, ce seront les sciences juridiques, qu'il trouve aussi arides que la trigonométrie : « le Droit me met dans un état de castration morale étrange à concevoir, c'est étonnant comme j'ai l'usucapion de la bêtise, comme je jouis de l'usufruit de l'emmerdement, comme je possède le bâillement à titre onéreux, etc. » (Flaubert, 1973: 120). Flaubert combat l'ennui par l'humour et la blague, par le calembour, le pastiche et l'hyperbole. Aussi se gardera-t-on de prendre à la lettre ses épanchements, par exemple quand il affirme qu'il ne sait guère sa table de multiplication. Un tel aveu prend sous sa plume un air enjoué, comme si sa véritable raison d'être était de finir en calembour. Du reste, cela n'apprend pas grand chose sur l'aptitude mathématique de l'écrivain. Henri Poincaré (1949: 46) n'a-t-il pas avoué qu'il était « absolument incapable de faire une addition sans faute » ? Ce qui pourrait passer pour une boutade était en fait pour le grand mathématicien la preuve que l'esprit géométrique, sans lequel il ne peut y avoir d'invention mathématique, relevait d'un autre ordre. Sans doute lui aussi aurait préféré s'asseoir à la table du restaurateur rouennais que réciter la table de multiplication.

On peut accorder que Gustave Flaubert, comme la plupart des écrivains de son temps, n'avait qu'une connaissance élémentaire des mathématiques et que ce

langage formel lui était donc presque étranger. Mais l'ignorance où il était de cette science suffit-elle à expliquer son absence dans un livre qui fait le tour des savoirs de son époque? La tradition veut qu'à l'entrée de l'Académie de Platon on ait gravé que « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre ». À en croire Stella Baruk, l'homme de lettres ne pourrait même pas rôder dans les alentours. Certes, pour suivre la démonstration d'un théorème il est indispensable d'en connaître le langage, mais si l'on est profane en la matière rien n'empêche pourtant de s'approprier quelques notions du calcul, de la théorie de Galois ou des nombres complexes. Il suffit pour cela d'avoir la curiosité de plonger dans un bon ouvrage de vulgarisation comme il y en avait déjà à l'époque de Flaubert. On peut ensuite s'en servir comme on veut. Dickens n'était pas mathématicien et n'a jamais songé à mettre en question la vérité des statistiques en se servant d'opérations mathématiques, car, même s'il en eût été capable, ses lecteurs n'y auraient rien compris pour la plupart. Et pourtant dans *Temps difficiles* il dénonça l'usage pernicieux et inhumain de cette nouvelle branche des mathématiques à travers le personnage de Thomas Gradgrind. Plus discret, Flaubert s'était limité à s'en moquer en deux coups de pinceau sur le compte du pharmacien de Yonville.

Homme de son temps qui se prend pour un savant, bâtard des lumières et frère du positivisme, Homais prétend rendre service à la société, de sorte que lors des Comices agricoles il propose d'inscrire chaque semaine à la porte de la mairie le nom de ceux qui pendant la semaine « se seraient intoxiqués avec des alcools. D'ailleurs, sous le rapport de la statistique, on aurait là comme des annales patentes qu'on irait au besoin... » (Flaubert, 1994: 278). Pour l'instant ce n'est là qu'une idée qui germe dans son esprit, mais dans les dernières lignes de *Madame Bovary* ce personnage aussi ridicule que redoutable parviendra à ses fins. En effet, après avoir réussi à emprisonner le vagabond aveugle à force de le dénigrer dans le *Fanal de Rouen*, son ambition n'aura plus de bornes: « il étouffait dans les limites étroites du journalisme, et bientôt il lui fallut le livre, l'ouvrage ! Alors il composa une *Statistique générale du canton d'Yonville, suivie d'observations climatologiques*, et la statistique le poussa vers la philosophie » (Flaubert, 1994: 523). Double négatif et dérisoire du roman de Flaubert auquel il appartient, l'ouvrage de l'apothicaire semble bien devoir reproduire les mêmes mœurs de cette province qu'on nous a racontées, même si les individus n'y sont plus que de vulgaires chiffres flottant, selon la formule de Marx et Engels, dans « les eaux glacées du calcul égoïste » (Marx et Engels, 1972: 39). Par ailleurs, quant à la démarche épistémologique, de Homais à Bouvard et Pécuchet il n'y a qu'un pas, car en l'espace de quelques lignes le pharmacien vient de passer du journalisme à la statistique pour s'engager immédiatement après dans la philosophie. Du reste, ses observations climatologiques complétant son *opus magnum* ne sont guère plus dignes de crédit que celles des deux cloportes, du moins à en juger par les calculs qui lui avaient servi de présentation dès l'arrivée des Bovary :

Le climat, pourtant, n'est point, à vrai dire, mauvais, et même nous comptons dans la commune quelques nonagénaires. Le thermomètre (j'en ai fait les observations) descend en hiver jusqu'à quatre degrés, et, dans la forte saison, touche vingt-cinq, trente centigrades tout au plus, ce qui nous donne vingt-quatre Réaumur au maximum, ou autrement cinquante-quatre Fahrenheit (mesure anglaise), pas davantage ! (Flaubert, 1994: 184)

Il ne manquait plus à Homais, lui qui se prend pour chimiste, que d'évoquer les échelles de mesure de température de Delisle, Romer ou Newton pour parfaire sa leçon inaugurale. Et tout cela serait bien joli si, comme on l'a souvent remarqué, ce monsieur à l'allure obséquieuse et savante ne s'était embrouillé dans ses calculs en convertissant les degrés d'une échelle à l'autre. Rien à redire pour ce qui est de la première opération en Réaumur, 30 °C cela donne bien 24 °Re, mais il se trompe en revanche grossièrement pour la conversion en degrés Fahrenheit, car il aurait dû obtenir 86 °F au lieu des 54 °F qu'il fournit avec tant d'assurance. Ce qui est arrivé au pompeux pharmacien, c'est qu'en appliquant la formule de conversion ($t\text{ °F} = 30 \times 9/5 + 32 = 54 + 32 = 86\text{ °F}$) il a simplement oublié d'ajouter le 32, soit le point de fusion de la glace dans ce système. Il aurait été bien gêné (*ridiculus sum*, tel Charbovari) si l'un de ses interlocuteurs lui avait signalé alors sa faute. À moins qu'il ne faille attribuer la bévue au romancier lui-même; Flaubert était si nul en maths...³ En fait, vu qu'un instant plus tard l'apothicaire faillit se tromper à nouveau à propos de la composition de l'ammoniaque qu'exhale le bétail de la région, il semblerait plus prudent de rapporter l'erreur au personnage qu'à son créateur. Mais il n'y a pas moyen de toute façon de déterminer de science certaine qui en est le responsable car, ainsi que l'écrivain l'avouait lui-même à Louise Colet, *Madame Bovary* est un livre « tout en calcul et en ruses de style » (Flaubert, 1980: 329). Tout est ici indécidable ; dans cet incident mathématique, ainsi que dans le reste de l'œuvre de Flaubert, tout a l'air d'être arrangé, comme il le disait déjà en 1850 de la préface qu'il comptait rédiger pour son *Dictionnaire des Idées Reçues*, « de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non » (Flaubert, 1973: 679). C'est que l'écriture de Flaubert semble bien être de nature à pouvoir « faire dire aux chiffres une chose et son contraire ».

³ Le poncif est si enraciné qu'on le retrouve sous la plume de Caroline Commanville quand elle offre dans ses *Souvenirs* le portrait scolaire de son oncle: « Il ne fut pas ce qu'on appelle un élève brillant. Manquant sans cesse à l'observation de quelque règlement, ne se gênant pas pour juger ses professeurs, les pensums abondaient, et les premiers Prix lui échappaient, sauf en histoire, où il fut toujours premier. En philosophie il se distingua, mais il ne comprit jamais rien aux mathématiques » (Commanville, 1893: 8).

L'opération ratée de Homais offre donc un excellent échantillon de ce qu'aurait pu être une exploration de Bouvard et Pécuchet au pays des merveilles mathématiques. Flaubert ne s'en sortait guère mieux en chimie qu'en algèbre et cela ne l'empêcha pas pour autant d'entraîner ses deux personnages dans le labyrinthe des acides, des molécules et de la théorie des atomes. Dans un roman où l'on cultive patiemment les erreurs dans presque tous les champs du savoir, justifier l'absence des mathématiques en s'épaulant sur l'ignorance en la matière de son auteur n'a guère de consistance, en particulier si dans le reste de sa production littéraire les allusions mathématiques ne manquent pas.

4. Le cœur desséché de Shahutsnischbach

Outre Homais, dans *Madame Bovary* on trouve bien des personnages qui tiennent l'arithmétique en très haute estime. D'ailleurs, dans l'univers de Yonville, village où les Bovary resteront au bout du compte des étrangers, tout semble être dominé par l'esprit du calcul, à commencer par le cimetière dont Lestiboudois, le gardien et fossoyeur, divise le terrain entre les tombes et les tubercules qu'il cultive pour son propre bénéfice. Dès son arrivée, Emma est comme tourmentée par des espèces de diabolins qui n'agissent que par calcul, et dont Binet, le percepteur toujours exact au rendez-vous et expert par définition en comptabilité, est pour ainsi dire le paradigme, lui qui effraie la jeune femme au retour du château de la Huchette en sortant du tonneau d'où il chasse, « comme ces diables à boudin qui se dressent du fond des boîtes » (Flaubert, 1994: 294). Quant à Rodolphe, don Juan de pacotille avec qui elle venait justement de passer la nuit, il s'avère être bien plus diabolique que le percepteur, car du début jusqu'à la fin de sa liaison avec Emma il ne cessera d'en calculer les bénéfices et les inconvénients.

Mais en matière de calcul – au double sens du terme –, personne n'est dans le roman à la hauteur de Lheureux. En effet, « ce qu'il y a de sûr », c'est que le marchand de nouveautés « faisait, de tête, des calculs compliqués, à effrayer Binet lui-même. Poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés » (Flaubert, 1994: 213). On le dirait volontiers éreinté par ses calculs... Le marchand de nouveautés saura tirer profit de son talent calculateur et il n'hésitera pas à tisser autour d'Emma un système de prêts et d'acomptes si sophistiqué qu'elle en sera tout compte fait ruinée et, avec l'incalculable collaboration de ses amants, poussée au suicide. Confrontés aux successives opérations abstruses que Lheureux leur présentaient, les Bovary jamais n'arrivent à s'en sortir. Il est vrai que l'un et l'autre sont loin de posséder les aptitudes numériques du marchand ou même du percepteur: « Emma s'embarrassait un peu dans ses calculs » (Flaubert, 1994: 433); parfois, « elle tâchait de faire des calculs; mais elle découvrait des choses si exorbitantes, qu'elle n'y pouvait croire. Alors elle recommençait, s'embrouillait vite, plantait tout là et n'y pensait

plus » (Flaubert, 1994: 451). Lheureux, en revanche, n'avait que cela en tête, car il convoitait le capital qu'Emma, à force de souscriptions et de renouvellements de billets, lui préparait pour ses spéculations. *Madame Bovary* n'est pas seulement une histoire de la faillite des illusions romanesques, c'est également un livre de comptabilité. C'est aussi, à l'image de la plupart de ses personnages, un roman tout en calcul dont la rigueur trouve plutôt son équivalent dans les sciences exactes que dans la littérature de son époque. De nombreux écrivains et critiques en furent conscients dès sa parution, qui s'empressèrent, tel Edmond Duranty dans *Le Réalisme*, de dénoncer ce nouveau style qui à force d'étude supprimait la spontanéité qui venait du cœur :

Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin linéaire, tant il est fait au compas, avec minutie ; calculé, travaillé, tout à angles droits, et en définitive sec et aride. On a mis plusieurs années à le faire, dit-on. En effet les détails y sont comptés un à un, avec la même valeur ; (...) Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien qui a supputé et rassemblé tout ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrain, dans des personnages, des événements et des pays *donnés*. Ce livre est une application littéraire du calcul de probabilités (Duranty, 2006: 137).

Qu'un romancier que l'on considère ignare en mathématiques soit en même temps accusé, non seulement d'écrire comme un géomètre et un arithméticien, mais même d'appliquer l'une des branches les plus récentes des mathématiques à la littérature, ne manque pas d'ironie, et il y a fort à parier que si Flaubert a jamais lu cet article il a dû trouver cela « hénaurme ». Peut-être faut-il même considérer l'entrée que plus tard il allait consacrer aux mathématiques dans son *Dictionnaire des idées reçues* comme une vieille raillerie envers ses critiques : « Mathématiques: Dessèchent le cœur » (Flaubert, 1979: 539). En fait, cette formule, dont avaient fait souvent usage des prédicateurs comme Bernard Larmy ou Vincent Houdry au XVII^e et au XVIII^e siècles, était devenue un cliché que Chateaubriand (1966: 409) avait même repris dans *Le génie du christianisme* : « plusieurs personnes ont pensé que la science entre les mains de l'homme dessèche le cœur, désenchanté la nature, mène les esprits faibles à l'athéisme et de l'athéisme au crime ». Flaubert connaissait bien cet ouvrage qui avait transformé le goût de son époque en attachant la poésie et les arts à la religion chrétienne, mais au moment où il écrit *Madame Bovary* il a déjà pris bien des distances par rapport à ces « mélancolies romantiques » qu'Emma adorait écouter au couvent quand on en faisait la lecture le dimanche. Par contre, dans ses premiers écrits il partageait bon nombre des idées que Chateaubriand avait développées dans le chapitre d'où provient le cliché, le premier du livre trois de la troisième partie, consacré aux insuffisances des mathématiques.

Comme bien d'autres écrivains de son temps, Flaubert réprouvait son siècle qui avait fait du progrès sa religion et qui se trouvait dominé par le calcul et la rationalité instrumentale. Dès sa jeunesse, il s'en prend à une société où l'univers du beau et du vrai des poètes s'évanouit sous le poids de l'empire quantitatif du commis voyageur ou du bourgeois. Ainsi, dans *Quidquid Volueris* il discrédite l'esprit utilitariste à travers un personnage qui est presque son autoportrait en négatif: « Paul n'avait point encore de femme, mais il allait en prendre une, sans amour, et par la raison que ce mariage-là doublerait sa fortune, et il n'avait eu besoin que de faire une simple addition pour voir qu'il serait riche alors de cinquante mille livres de rente; au collègue il était fort en mathématiques. Quant à la littérature, il avait toujours trouvé ça bête » (Flaubert, 1964: 103). Dans *Mémoires d'un fou* la critique du rationalisme acquiert plus large envergure, elle devient gnoséologique. Déçu de n'être pas parvenu à atteindre l'infini grâce à la poésie, le héros se lance alors dans la méditation: « Je fus épris d'abord de cette étude imposante qui se propose l'homme pour but, et qui veut se l'expliquer, qui va jusqu'à disséquer les hypothèses et à discuter sur les suppositions les plus abstraites et à peser géométriquement les mots les plus vides » (Flaubert, 1964: 231). En vain, car la raison et le calcul sont impuissants à résoudre les mystères du cœur et davantage encore ceux de l'univers:

Tu regardes les astres avec un sourire d'orgueil parce que tu leur as donné des noms, que tu as calculé leur distance, comme si tu voulais mesurer l'infini et enfermer l'espace dans les bornes de ton esprit. Mais tu te trompes! Qui te dit que derrière ces mondes de lumière, il n'y en a pas d'autres encore, et toujours ainsi? Peut-être que tes calculs s'arrêtent à quelques pieds de hauteur, et que là commence une échelle nouvelle de faits? Comprends-tu toi-même la valeur des mots dont tu te sers,... étendue, espace? Ils sont plus vastes que toi et tout ton globe (Flaubert, 1964: 246).

La conscience aiguë que Flaubert a des limites aussi bien du langage naturel que du langage mathématique le mène ainsi à imaginer des mondes multiples qui rappellent ceux de Nicolas de Cues et Giordano Bruno et qui préfigurent le « multivers » des savants contemporains. Peu à peu l'art deviendra pour lui, comme pour le héros de la *Première Éducation sentimentale*, le moyen de se rapprocher de l'infini qu'il découvre dans chaque recoin de la nature. Or, il y a dans cette version de 1845 un autre personnage qui habite dans la même pension que Jules et qui semble lui tenir lieu de repoussoir. Il s'agit de Shahutsnischbach, un jeune « Allemand qui se livrait aux mathématiques » (Flaubert, 1964: 282). Individu dont la personnalité est à la mesure burlesque du nom (à lire, peut-être, comme une plaisanterie scolaire tapageuse: chahut-niche-bac), il se consacre si bien à ses études qu'il n'en tire aucun résultat.

tat. Seul pensionnaire qui n'était pas amoureux, « il travaillait toujours aux mathématiques, les mathématiques dévoraient sa vie, il n'y comprenait rien. Jamais M. Renaud n'avait eu de jeune homme plus studieux... ni plus stupide » (Flaubert, 1964: 293). À la fin du roman, alors qu'Henry fera un riche mariage et que Jules partira pour l'Orient, Shahutnsnischbach se retrouvera dans une bien triste situation :

Cet honnête Allemand, voyant enfin que les mathématiques ne voulaient pas de lui, avait fini par y renoncer et s'était tout bonnement mis caissier, il en avait toutes les qualités requises, y compris la probité; mais, un beau jour, son maître a fait banqueroute et a pris la fuite, oubliant même de lui payer un mois d'arriéré sur ses appointements. Or le procureur du roi est arrivé dans les bureaux, n'a vu personne et a empoigné notre ami qui, ne se doutant de rien, était assis à sa place ordinaire; on l'a arrêté comme complice, il va passer devant les tribunaux, il ira probablement aux galères (Flaubert, 1964: 372).

S'il y a eu un moment où Flaubert a voulu régler ses comptes avec les études mathématiques qui, selon Baruk, avaient fait de son existence une galère cinq années auparavant, lors de la préparation du Bac, c'était bien là. Mais les sciences exactes ne sont pas seulement l'objet d'une hypothétique revanche, ici comme dans le reste de son œuvre elles contribuent à mettre en valeur par contraste sa propre conception de l'art et de la vie.

5. La règle et le compas

Dans *L'Éducation sentimentale* de 1869 on ne retrouve aucun mathématicien aussi caricatural que Shahutnsnischbach, mais il y a néanmoins trois personnages qui ont trait aux mathématiques et grâce auxquels il est possible d'envisager la place que Flaubert réservait à cette science dans son œuvre: Hussonnet, Sénécal et Deslauriers. Le premier était un journaliste ami d'Arnoux, assez cynique, qui à force d'écrire tous les jours sur toutes sortes de sujets et d'émettre des paradoxes pour éblouir « avait fini par perdre la notion exacte des choses » (Flaubert, 2002: 324). Il en vint ainsi à douter de tout, même « des faits les mieux prouvés, niait l'histoire, et contestait les choses les plus positives, jusqu'à s'écrier au mot géométrie : "Quelle blague que la géométrie !" » (Flaubert, 2002: 325). À ce titre, Hussonnet était l'exact revers de Sénécal. En effet, d'après Deslauriers, qui voulait le présenter à Frédéric Moreau, Sénécal était « répétiteur de mathématiques, homme de forte tête et de convictions républicaines, un futur Saint-Just » (Flaubert, 2002: 74). Quand ils feront enfin connaissance, il déplaira d'instinct à Frédéric avec ses cheveux taillés en brosse, son costume qui « sentait le pédagogue et l'ecclésiastique » et ce « quelque chose de dur et de froid » dans le regard. Il était là face à lui, un livre entre les mains : « le répétiteur de mathématiques

feuilleterait un volume de Louis Blanc » (Flaubert, 2002:109). Tout Sénécals est là. Il incarne l'esprit utopiste, sententieux et sévère, le continuateur prêt à devenir despotique si l'occasion se présente et qui conçoit la réalité comme un problème d'algèbre à résoudre. On le prendrait volontiers pour un avatar d'Auguste Comte, lui qui à ses débuts avait été également répétiteur de mathématiques et défendait une transformation sociale reposant sur les savoirs scientifiques dont la base était les mathématiques. Flaubert, qui trouvait précisément le *Cours de philosophie positive* « assommant de bêtise » et « contenant des mines de comiques immenses, des Californies de grotesque » (Flaubert, 1973: 679), montrera Sénécals tout au long du roman sous un jour négatif, défendant des positions esthétiques et idéologiques qui sont aux antipodes de celles qui étaient les siennes. Dès son apparition le jeune homme se vante de n'aller jamais au théâtre et prend le parti d'une peinture utilitaire et sociale : « L'Art devait exclusivement viser à la moralisation des masses ! Il ne fallait reproduire que des sujets poussant aux actions vertueuses; les autres étaient nuisibles » (Flaubert, 2002: 110). Au premier regard, Frédéric avait bien reconnu sous sa redingote noire le costume du prédicateur laïc. Homme de conviction, on apprendra plus loin que le répétiteur avait été congédié et qu'il travaillait désormais chez un constructeur de machines. Il n'en perdait pas pour autant ses convictions :

Chaque soir, quand la besogne était finie, il regagnait sa mansarde, et il cherchait dans les livres de quoi justifier ses rêves. Il avait annoté le *Contrat social*. Il se bourrait de la *Revue Indépendante*. Il connaissait Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, la lourde charretée des écrivains socialistes, ceux qui réclament pour l'humanité le niveau des casernes, ceux qui voudraient la divertir dans un lupanar ou la plier sur un comptoir ; et, du mélange de tout cela, il s'était fait un idéal de démocratie vertueuse, ayant le double aspect d'une métairie et d'une filature, une sorte de Lacédémone américaine où l'individu n'existerait que pour servir la société, plus omnipotente, absolue, infaillible et divine que les Grands Lamas et les Nabuchodonosors (Flaubert, 2002: 223-224).

Et pour compléter cette sombre distopie d'inspiration socialiste et mathématique que Sénécals réclamait de ses vœux, le narrateur, qui ne cachait point ici sa pensée, ajoutait que le jeune homme « n'avait pas un doute sur l'éventualité prochaine de cette conception; et tout ce qu'il jugeait lui être hostile, Sénécals s'acharnait dessus, avec des raisonnements de géomètre et une bonne foi d'inquisiteur » (Flaubert, 2002: 224-225). L'esprit mathématique appliqué aux affaires humaines annonce un univers totalitaire pour lequel Flaubert n'avait que du mépris. En ce sens, le répétiteur est l'exact revers de Sénèque, dont il tient probablement par ironie le nom, lui qui savait

mieux que quiconque la place qu'il fallait attribuer aux mathématiques dans les affaires humaines :

La géométrie m'apprend à mesurer de vastes fonds de terre, qu'elle m'apprenne plutôt la juste mesure de ce qui suffit à l'homme. L'arithmétique m'apprend l'art de compter, de prêter mes doigts aux calculs de l'avarice; qu'elle m'apprenne plutôt le néant de pareils calculs, qu'il n'est pas plus heureux l'homme dont l'immense fortune lasse ses teneurs de livres, et que bien superflues sont des possessions dont le maître serait le plus à plaindre des hommes s'il devait par lui-même supputer tout son savoir. Que me sert de savoir régler le partage du plus petit champ, si je ne sais point partager avec un frère ? (...) Que ton art est sublime ! Tu sais mesurer les corps ronds ; tu réduis au carré toutes les figures qu'on te présente, tu nous dis les distances des astres, il n'est rien qui ne soit soumis à ton compas. Homme si habile, mesure donc l'âme humaine, montre toute sa grandeur, montre toute sa petitesse. Tu sais ce que c'est qu'une ligne droite; que t'en revient-il, si ce qui est droit en morale tu ne le sais pas ? (Sénèque, 1914: 269)

Or, Sénecal contemplait la société comme un champ qu'il fallait mesurer et organiser à la manière d'un arpenteur, sans tenir compte des âmes qui y habitaient. Quand plus tard Frédéric découvrira les théories politiques de Deslauriers, il sera soulagé d'apprendre combien elles sont éloignées de celles du répétiteur. D'ailleurs, pour lui expliquer ses propres vues, Deslauriers évoquera justement presque tous les auteurs que Sénecal admirait pour montrer qu'ils s'accordent tous dans l'idolâtrie de l'Autorité, en ajoutant même le nom de « M. Wronski, géomètre » qui « appelle en son langage la censure la "répression critique de la spontanéité spéculative" » (Flaubert, 2002: 282). Face au dogmatisme et fanatisme du répétiteur, Deslauriers prétend aborder « la Politique scientifiquement » (Flaubert, 2002: 280), dans un esprit, pour ainsi dire, plus analytique, mais qui repose en définitive aussi sur un tempérament mathématique, linéaire, comme ne manque pas de le souligner le narrateur :

N'ayant jamais vu le monde qu'à travers la fièvre de ses convoitises, il [Deslauriers] se l'imaginait comme une création artificielle, fonctionnant en vertu de lois mathématiques. Un dîner en ville, la rencontre d'un homme en place, le sourire d'une jolie femme pouvaient, par une série d'actions se déduisant les unes des autres, avoir de gigantesques résultats. Certains salons parisiens étaient comme ces machines qui prennent la matière à l'état brut et la rendent centuplée de valeur (Flaubert, 2002: 149).

Mais, justement, ce que décrit et raconte *L'Éducation sentimentale* semble contester l'image que Deslauriers se fait de l'existence. Son propre itinéraire en est la meilleure preuve, car, comme l'a signalé Pierre Bourdieu (1992: 71), son échec social «se marque au fait qu'il ne quitte pas le point de départ, le quartier des étudiants et des artistes ratés». Nulle causalité linéaire dans le roman de Flaubert, en effet; la destinée des personnages est gouvernée par des lois qui s'avèrent être beaucoup plus complexes et incertaines de ce qu'imagine le jeune homme à l'allure balzacienne. Comme la plupart de ses contemporains, il croit vivre dans l'univers déterministe de Laplace, alors que le monde où il évolue possède déjà une nature imprévisible et chaotique qui ressemble beaucoup plus au modèle que Poincaré allait rendre évident à partir de 1889, quelques années après la mort de Flaubert, et qui est aujourd'hui le nôtre. Dans l'univers de *L'Éducation sentimentale* chaque personnage est comme un flocon de pollen qui valse au gré du vent et que quelque coïncidence fait entrer pour un temps en collision avec un autre ou d'autres, réussissant parfois à s'assembler. Il suffit d'observer Frédéric flâner dans Paris pour s'apercevoir qu'il appartient bel et bien à un monde accidentel et aléatoire :

Quand un piéton s'avancait, il tâchait de distinguer son visage. De temps à autre, un rayon de lumière lui passait entre les jambes, décrivait au ras du pavé un immense quart de cercle; et un homme surgissait, dans l'ombre, avec sa botte et sa lanterne. Le vent, en de certains endroits, secouait le tuyau de tôle d'une cheminée; des sons lointains s'élevaient, se mêlant au bourdonnement de sa tête, et il croyait entendre, dans les airs, la vague ritournelle des contredanses. Le mouvement de sa marche entretenait cette ivresse; il se trouva sur le pont de la Concorde (Flaubert, 2002: 145).

La nuit traversée par un rayon de lumière, le compas des jambes, les recoins de la ville, le hasard à chaque tournant dessinent une géométrie autre, imprévisible et poétique, qui échappe à un calcul déterministe, qui attend une autre mathématique. Et ce labyrinthe adoptera dans *Bouvard et Pécuchet* une échelle encyclopédique où les deux chercheurs, malgré leur obstination, ne parviendront pas à s'orienter.

6. La boîte de Pécuchet

Un simple examen sommaire des références et allusions aux mathématiques a donc mis en lumière qu'elles occupent dans l'ensemble de l'œuvre de Flaubert une place non négligeable. L'étude des « sciences exactes » ne semble pas avoir été pour lui traumatique au point de ne plus vouloir jamais en parler, ne serait-ce que pour en faire le blâme. Leur manque dans *Bouvard et Pécuchet* ne saurait par conséquent ré-

pondre à une hypothétique frustration juvénile ou au refus de regarder de l'extérieur un univers désormais interdit.

À moins que le problème ne soit mal posé dès le départ. Car, en effet, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que les mathématiques ne sont pas tout à fait absentes de ce roman. Elles s'y sont même matérialisées en un objet qui en est l'emblème, qui apparaît dès le deuxième chapitre, lors de la première tentative de Bouvard et Pécuchet, celle de l'agriculture. Après avoir vu comment une averse dévastait le verger qu'ils avaient patiemment cultivé selon les instructions d'un manuel d'arboriculture, ils décident d'être moins ambitieux et de ménager leur peine et leur argent. Pour ce faire, ils ne remplaceront pas les arbres morts, mais comment s'y prendre alors pour ne pas laisser d'intervalles sans détruire tous les autres ? Une représentation graphique de l'espace disponible pourrait bien aider à résoudre le problème : « Pécuchet fit plusieurs épures, en se servant de sa boîte de mathématiques. Bouvard lui donnait des conseils. Ils n'arrivaient à rien de satisfaisant » (Flaubert, 1979: 100). Non moins symbolique que la boîte rouge avec laquelle le docteur Canivet avait réalisé l'amputation du pauvre Hippolyte dans *Madame Bovary*, la boîte de mathématiques de Pécuchet ne leur sera d'aucun secours. L'espace d'un instant, le coffret apparaît plein de promesses, avec le compas à pointe fixe, le compas à pointe mobile, le compas de réduction, le tire-ligne, la règle et le rapporteur qu'on imagine dedans. Mais, étant passés sous silence, devenus futiles en raison de l'ineptie de leur propriétaire, tous ces instruments sont soustraits à notre regard, rendus invisibles, existant seulement en creux. Reste alors la boîte, pur contenant en attente d'être rempli de symbolisme, telle une inconnue qu'il faudrait dégager pour y découvrir l'expression même de la singulière présence des mathématiques dans le roman⁴.

Nul hasard à ce que Flaubert ait préféré parler de boîte de mathématiques au lieu de boîte de compas, nul hasard non plus à ce que Pécuchet en soit le propriétaire. C'est qu'en lui attribuant la cassette, le romancier attire l'attention du lecteur sur sa personnalité. En fait, quelques pages auparavant on l'avait déjà vu s'occuper du verger en géomètre: « s'obstinant à vouloir coucher d'équerre les duchesses qui devaient former les cordons unilatéraux, il les cassait ou les arrachait, invariablement ». Il n'a guère plus de succès avec les pêchers, lui étant impossible « d'obtenir sur l'espallier un

⁴ Son rôle est en ce sens analogue à celui de la boîte du docteur Canivet, car, comme l'a parfaitement signalé Jacqueline Ernst, cette boîte rouge « comporte en effet une dimension symbolique. En contrepoint avec la boîte de torture qui a littéralement réduit la jambe d'Hippolyte en charpie, elle contient les instruments de chirurgie destinés à l'amputation, afin d'arrêter l'avancement de la gangrène. (...) Si le contenu de la boîte, volontairement passé sous silence, doit opérer la délivrance, au prix de la césure d'avec la chair en putréfaction, comment comprendre la mention imposante, radicale et incontournable, de la boîte en tant que contenant? Possédant l'attrait de l'objet extraordinaire, elle nous convie à rechercher le secret informulé qu'elle contient » (Ernst, 2009: 184).

rectangle parfait, avec six branches à droite et six à gauche » (Flaubert, 1979: 96). Contrairement à ses réalisations, sa mentalité est bien mathématique et on le verra ainsi, pendant les expériences culinaires, qui « marmottait des calculs ». Quant à son corps, il est l'image de sa personne, sa figure semblant « tout en profil, à cause du nez qui descendait très bas. Ses jambes prises dans des tuyaux de lasting manquaient de proportion avec la longueur du buste ». Lors des expériences physiologiques, cherchant à imiter Sanctorius, qui pendant un demi-siècle s'était pesé lui-même « ne prenant de relâche que pour écrire ses calculs », il se mettra complètement nu, laissant voir « son torse très long pareil à un cylindre » (Flaubert, 1979: 124). La disproportion de ses jambes ne fait que rehausser sa figure géométrique caricaturale dont l'ancêtre pourrait bien être le docteur Festus de Tœpffer et le célèbre savant Cosinus l'héritier. C'est que, dès le commencement, on apprend que Pécuchet est un homme de chiffres, car avant d'être expéditionnaire il avait été « comptable sur un des paquebots de la haute Seine » (Flaubert, 1979: 59). Pour un peu il aurait pu croiser Frédéric Moreau sur *la Ville-de-Montereau*.

Bouvard, de figure plus ronde et rubiconde, n'a rien de sérieux et pointilleux Pécuchet, mais cela ne l'empêche pas d'essayer d'apprendre l'arithmétique à Victor et à Victorine. Il est vrai que sans le moindre résultat. Paresseuse comme son frère, la fillette « bâillait devant la table de Pythagore » et alors Bouvard, qui considérait que « l'arithmétique et la couture sont nécessaires dans un ménage », n'avait pas néanmoins « le cœur à la tourmenter avec sa leçon de calcul. Un de ces jours, ils s'y remettraient » (Flaubert, 1979: 382-383). L'éducation mathématique de Victor ne va guère mieux. Cherchant à frapper l'imagination du garçon ils suspendent des images, qui montraient le bon sujet et le mauvais sujet: l'exemple à imiter, Adolphe, « étudiait l'allemand, secourait un aveugle, et était reçu à l'École Polytechnique ». Ils essayèrent aussi de lui transmettre le sentiment de la gloire: « Un jour qu'il avait fait une addition sans faute, Bouvard cousit à sa veste un ruban qui signifiait la croix » (Flaubert, 1979: 389-390). Il se pavana avec et finit par faire l'âne. En bref, peu enclins à l'étude et déboussolés par l'incessante variété des initiatives pédagogiques de leurs maîtres, Victor et Victorine n'avanceront pas plus en mathématiques que dans le reste des disciplines.

Mais Bouvard n'était pas seulement convaincu des bienfaits de l'arithmétique pour la vie domestique. Grâce à Pécuchet, il avait déjà découvert l'existence d'un univers prodigieux auquel il n'avait jamais songé. Un soir qu'ils contemplaient le firmament, son ami lui avait appris qu'on ne voyait pas toutes les étoiles. La plus voisine au-delà des nébuleuses « est séparée de nous par trois cents billions de myriamètres! Il avait regardé souvent dans le télescope de la place Vendôme et se rappelait les chiffres. Le Soleil est un million de fois plus gros que la Terre, Sirius a douze fois la grandeur du soleil, des comètes mesurent trente-quatre millions de lieues ! ». Remué par une

telle pléthore de chiffres, il ne peut que déplorer son ignorance et même regretter « de n'avoir pas été, dans sa jeunesse, à l'École Polytechnique » (Flaubert, 1979: 137). Et qui disait « X » disait mathématiques.

7. Les cochons de Vauban

Dans le roman de l'éternelle déception qu'est *Bouvard et Pécuchet*, les deux cloportes sont souvent assaillis par des regrets⁵, mais aucun n'est sans doute aussi ancré que celui de n'avoir pas fait d'études mathématiques. Discrètement suggérée ici par l'évocation de l'École Polytechnique, cette insuffisance n'est ni accidentelle ni adventice, car elle figure explicitement de longue date dans les scénarios et non seulement à propos de l'astronomie. En effet, dès le premier scénario Flaubert avait songé à confronter ses personnages aux mathématiques :

Chimie – Sciences – font crever des oiseaux sous la machine pneumatique – essayent des mathématiques. regrettent de ne pas avoir été à l'école polytechnique (ms gg 10 folio 4).

Les sciences expérimentales auraient donc conduit les deux amateurs à tenter de faire des mathématiques, mais sans le moindre succès, vu leur désir d'être entré à « X ». Dans le deuxième scénario la nécessité de connaître les mathématiques devient explicite:

Chimie. ils font mourir un oiseau sous la machine pneumatique, etc... il leur faudrait savoir les mathématiques. Ils regrettent de n'avoir pas été à l'école polytechnique (ms gg 10 folio 25).

Et dans le troisième scénario, ce sont les personnages, et non plus le narrateur, qui constatent l'impossibilité d'avancer sans cette science :

Leur insuffisance en agriculture les amène à étudier la chimie – oiseaux sous la machine pneumatique. il nous faudrait savoir les mathématiques. Mais c'est impossible! Ils regrettent de n'avoir pas été à l'école polytechnique (ms gg 10 folio 34).

Le scénario suivant rend explicite l'amertume de Bouvard et de Pécuchet:

alors ils étudient la chimie. font venir des instruments. convertissent le fourni-buanderie en laboratoire. font mourir un oiseau sous la machine pneumatique – bocaux. théorie de l'atome. faute de mathématiques, ils ne peuvent aller bien loin.

⁵ Admirant un meuble, ils regrettent de n'avoir pas vécu à l'époque où il servait même s'ils en ignorent tout ; pour comprendre les fonctions de l'estomac, ils regrettent de n'avoir pas la faculté de ruminer ; et leur manie archéologique est si forte qu'ils regrettent des monuments sur lesquels on ne sait rien du tout. Ces expressions de regret étaient encore plus abondantes dans les plans et brouillons.

ils regrettent amèrement de n'avoir pas été à l'École polytechnique (ms gg 10 folio 12).

Enfin, dans le cinquième scénario Flaubert finit par fondre les deux allusions mathématiques précédentes:

théorie de l'atome. Mais faute de mathématiques, impossible d'aller bien loin. Ils regrettent de n'avoir pas été à l'école polytechnique (ms gg 10 folio 21).

Ces successives évocations mathématiques ont finalement disparu dans la version «définitive» de l'épisode de l'expérience chimique sur la machine pneumatique – où d'ailleurs l'oiseau a finalement été remplacé par un chien qui réussit à prendre la fuite –, car dès le quatrième scénario Flaubert avait eu l'idée de reporter l'allusion à l'épisode astronomique :

Gde rêverie & La médecine leur fait pitié. Ils voudraient savoir l'astronomie – mais impossible faute d'instruments. Regrettent de n'avoir pas été à l'école polytechnique. Pécuchet a envie de se lancer dans les mathématiques. Bouvard plus sage le retient (ms gg 10 folio 13).

Des deux personnages, comme on a déjà pu le constater, Pécuchet aurait été par nature appelé à tenter l'aventure mathématique. Seul le bon sens, pour une fois, de Bouvard, l'aurait empêché de sombrer dans un nouveau désastre tout aussi tragique. En tout cas, au fil des scénarios l'un et l'autre ne cessent de regretter leur insuffisance en la matière pour approfondir leurs expériences. Plutôt qu'absentes dans la version finale, les mathématiques en ont été soustraites⁶.

L'étude génétique du roman révèle donc qu'on retrouve dans les scénarios et dans les brouillons de nombreuses références à la géométrie, à l'arithmétique, à l'algèbre et aux statistiques qui se sont finalement éclipsées. On en retiendra ici un exemple par son caractère remarquable. En effet, Flaubert comptait donner une large place à un traité mathématique dont l'application aurait été assez drôle. Ce mémoire s'appelait: *De la cochonnerie*. Certes, à première vue cela n'évoque guère la netteté et l'élégance géométrique, mais le sous-titre nous apprend qu'il s'agit bien d'un ouvrage savant: *Calcul estimatif pour connaître jusqu'où peut aller la production d'une truie pendant dix ans de temps*. Son auteur, on s'en doute, n'est ni Fermat ni Gauss, mais ses travaux dans le domaine des fortifications ne l'ont pas rendu moins célèbre. Ce n'est autre que l'ingénieur, architecte militaire et urbaniste, Sébastien Lepestre, marquis de Vauban. Même si son nom est associé aux places fortes, le maréchal de France avait

⁶ Il en va de même pour l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit de la cristallographie sans mathématiques : cette science exigeant des connaissances de géométrie élémentaire, « comme ils ignoraient absolument la géométrie, ils n'y comprirent goutte » (ms g 225 folio 26).

consacré de nombreux mémoires à des sujets jugés d'utilité publique. Soucieux de venir en aide aux paysans affamés et ayant observé que le porc était facile à élever, il mit à profit son esprit mathématique et réalisa une projection de la descendance d'une truie tout au long de dix générations dont Michèle Virol nous offre un résumé :

Une truie a sa première portée de six cochons, pour moitié mâles et femelles, à l'âge de deux ans. Seules les femelles de la portée sont prises en considération et elles donneront toutes, à chaque portée, six cochons dont trois femelles. La deuxième année, chaque truie a deux portées, et ce pendant cinq années consécutives. Tous les calculs sont posés en ligne et en chiffres arabes, et au terme de dix générations le total obtenu est de 3 217 437 femelles. Une note de Vauban précise qu'il faut doubler ce résultat pour tenir compte de tous les « oubliés » (mâles, portées supérieures à six, mères, grand-mères qui ne sont décomptés qu'une seule fois).

Le résultat est impressionnant: six millions de cochons pour dix générations ! Sur douze générations, il « y en aurait autant que l'Europe peut en nourrir, et si on continuait seulement à la pousser jusqu'à la seizième, il est certain qu'il y en aurait de quoi en peupler toute la terre abondamment » (Virol, 2003: 192).

Le mémoire ne fut publié qu'en 1843, mais déjà en 1838 on en avait reproduit dans le deuxième tome de la *Maison rustique du XIX^e siècle* quelques passages comportant les calculs de Vauban sur la fécondité de la truie. L'article de cette encyclopédie d'agriculture finissait par conclure que Vauban « était loin d'avoir exagéré les avantages de la fécondité du cochon » (1838: 491). En effet, la postérité donna raison à son auteur, mais, malgré la rigueur de ses calculs, la suite de Vauban – qui trouve dans celle des lapins de Fibonacci un antécédent célèbre (voir De La Harpe, 2013) – pouvait sembler bien utopique à l'époque. En tout cas, on devine sans mal tout le plaisir qu'a pu tirer Flaubert de la lecture des calculs de Vauban dont l'application aurait mené Bouvard et Pécuchet à une nouvelle faillite. Car, en effet, pendant un certain temps le romancier avait poussé dans les brouillons ses cloportes à réaliser le projet du maréchal de France. Après avoir lu la *Cochonnerie* de Vauban ou consulté l'article de la *Maison rustique*, comme il comptait le faire faire à ses deux personnages, Flaubert avait conçu une scène qui finissait en ravage, et où il n'avait pas épargné sur le côté leurs calculs de Perette :

Il [illis.]* *Il avait lu dans la maison Rustique que*
 ventrées *Les cochons* d'après les calculs de Vauban devaient se multiplier
 qui par ses portées successives ... ~~tout~~

rapporta à son propriétaire 3.700 fr. Il pouvait résulter d'uns seule truie au bout de 11 ans, à* 217 trois millions, 217, 419 <i>individus</i> cochons, rien qu'à compter les femelles. sa tête le portait* dans cet [illis.]*.	<i>on venait de voir</i> tout au moins aurait-il une truie comme qui avait donné ... <i>nourris de sel & d'avoine</i> <i>sans les tuer</i> dès lors , il les nourrit de sel, ce qui leur donnait un appétit effroyable <i>Comme il n'en tuait pas ils se multiplièrent</i> <i>porcherie devint trop petite. – & bientôt toute</i> <i>la cour – ils en</i> brisaient les clôtures, passaient partout, abîmaient le gazon. – & <i>ravageaient</i> <i>nourris de sel & d'avoine. appétit</i> faisaient autant de ravages qu'une troupe de sangliers. féroces – (ms g 225 folio 138v) ⁷
---	--

Tous ces calculs finiront par disparaître de l'épisode dans la version «définitive», ne restant qu'une porcherie trop étroite pour contenir les cochons car Bouvard ne voulait pas en tuer un seul (Flaubert, 1979: 90). Aucune opération ne persistera dans ces pages, comme si jamais Flaubert n'avait songé là aux mathématiques.

La lecture des plans, scénarios et brouillons de *Bouvard et Pécuchet* offre ainsi une tout autre image des mathématiques. Elles ne sont pas vraiment absentes, elles ont été plutôt soustraites du roman, soumises à un processus d'élagage, comme celui que Pécuchet voulait faire avec sa boîte, qui s'accorde parfaitement avec l'écriture lacunaire de Flaubert (cf. Olds, 2018). Plutôt qu'un écueil, les mathématiques s'avèrent être une tentation à laquelle le romancier avait fini par ne pas succomber. Comme on vient de le voir, il avait eu l'idée de tenter Pécuchet avec ce genre d'études, y étant appelé par nature. Or, une telle tentation pourrait bien figurer celle que l'ermite de Croisset semble avoir combattu tout au long de la rédaction⁸. En éliminant de nombreuses allusions, en retranchant aussi bien la prétention de Pécuchet que le regret de n'avoir pas fait de mathématiques, pour n'en conserver qu'une évocation indirecte, par l'allusion à l'École Polytechnique, Flaubert a finalement agi comme ses personnages: il a repoussé la tentation mathématique ou, plus précisé-

⁷ Transcription de Nicole Caron du Centre Flaubert : <https://flaubert.univ-roen.fr/jet/public/trans.-php?corpus=pecuchet&id=7022&mot=vauban+&action=MC>.

⁸ On a souvent constaté que Bouvard et Pécuchet s'exposent aux tentations comme Saint Antoine. Michel Butor (1984: 192) remarquait qu'ils « réussissent à acheter un château en Normandie avec dépendances et fermes, et tout pourrait fort bien se passer. Il leur suffirait de se laisser aller à leur paresse. Malheureusement pour eux ils vont subir des tentations ». Jeanne Bem (1979: 236) avait non seulement signalé ce parallélisme, elle avait même remarqué par exemple que Bouvard et Pécuchet répétaient exactement les mêmes mots que Saint Antoine et le diable: – Quel est le but de tout cela? – Peut-être qu'il n'y a pas de but.

ment, il l'a aménagée⁹. Car tout n'a pas en effet complètement disparu, demeure encore un bruit de fond mathématique, comme un bourdonnement qui s'entremêle au fracas du reste des sciences, ainsi que quelques vestiges à valeur emblématique qui apparaissent ici et là, tels des éclairs retentissants.

8. Les faiblesses de l'arithmétique

Dans la version « définitive » on remarque une poignée de références mathématiques qui n'ont pas été déblayées, qui demeurent là comme les cailloux du Petit Poucet pour orienter notre lecture. Tel est le cas de la boîte emblématique de Pécuchet. Tel est aussi le cas d'un personnage, le baron de Mahurot, fiancé à Mlle de Faverges, qui lui avait accompli le rêve des deux colporteurs d'être ingénieur: «Mathématicien et dilettante, jouant des valse sur le piano, et admirateur de Tœpffer, il se distinguait par un scepticisme de bon goût» et «vantait le Progrès, bien qu'il méprisât tout ce qui n'était pas gentilhomme ou sorti de l'École Polytechnique» (Flaubert, 1979: 360). Mahurot incarne les maths dans un roman où cette discipline semble briller par son absence et par là il en est l'un des emblèmes. Sa passion pour Tœpffer pourrait même servir à mettre en lumière la liaison entre le livre qu'il habite et les œuvres du romancier et dessinateur suisse, tout particulièrement ses *Voyages et aventures du docteur Festus*, dont le héros, qui «savait tout ce qui s'apprend au moyen des livres» (Tœpffer, 1840: 5), était l'objet de bien des mésaventures mathématiques drôles, à la lecture desquelles on peut aisément imaginer ce qu'auraient pu être celles des deux colporteurs¹⁰. Mais il y a une troisième allusion qui en dit bien plus long sur la pensée mathématique de Flaubert.

⁹ De leur côté, Bouvard et Pécuchet vont détourner la tentation par la feinte. En effet, peu après avoir manifesté le regret de n'avoir pas fait d'études à l'École Polytechnique, et afin d'éviter des ennuis lors de leurs expéditions géologiques, ils avaient décidé de prendre «la qualité d'ingénieur», mais dès qu'ils «avaient répondu qu'ils étaient “des ingénieurs” une crainte leur venait; l'usurpation d'un titre pareil pouvait leur attirer des désagréments» (Flaubert, 1979: 148-149).

¹⁰ Voici un exemple des calculs du docteur Festus: «Mais quand la nuit fut venue et que les étoiles brillèrent au firmament, il se considéra comme un astronome privilégié qui occuperait le fond d'un vaste télescope. Il vit passer Jupiter, étincelant d'une clarté pure, Saturne brillant au centre de son anneau, Uranus errant dans le lointain des profondeurs, et les autres planètes de notre système solaire. Il vit les douze constellations du zodiaque, comme des diamants sur un dais d'azur qui fuirait mystérieusement dans l'espace. À cette vue, tout rempli d'impressions astronomiques, il s'assura de la parallaxe, il traça la courbe écliptique, il résolut le problème des trois corps, et il calcula en façon d'exercice mental la marche d'une comète possible, décrivant un orbite virtuel [*sic*] de trois milliards de millions de lieues de France, avec la réduction en stades grecs, et en milles romains; il trouva avec consternation qu'elle couperait notre terre en deux morceaux, dont l'un décrirait une asymptote, et l'autre une spirale, tandis que notre lune se mettrait à pivoter comme une toupie et s'irait ficher au soleil, comme une verrue sur le nez d'un héros; ce qui lui fit penser à Cicéron et à Scipion Nasica» (Tœpffer, 1840: 52-53).

Prendre tout bonnement Bouvard et Pécuchet pour de vulgaires imbéciles pourrait bien revenir à en être un de plus. Croire que tout ce qu'ils font et disent est bête nous conduirait à la bêtise de vouloir conclure. Dans un roman qui est une véritable machine à faire tourner le sens sans arrêt, la question du degré d'intelligence des deux cloportes n'est guère simple. Pas plus que l'esprit que l'on attend de leur lecteur. Dès l'un des premiers scénarios, justement celui où il indique les noms définitifs de ses personnages, Flaubert juge bon de noter que « Ce ne sont pas précisément deux imbéciles » (ms gg 10 folio 2 r). En effet, vers le milieu du premier chapitre on apprend qu'ils s'informaient des découvertes et lisaient les prospectus de l'Académie et « par cette curiosité leur intelligence se développa » (Flaubert, 1979: 61). Mais, est-ce à dire qu'ils deviennent de ce fait intelligents ? La suite n'en apporte guère la preuve... Ou bien, ironique comme à son habitude, le narrateur suggère-t-il plutôt que partant de zéro la moindre augmentation pourrait être qualifiée de développement ? Pas moyen de résoudre le dilemme.

Bouvard et Pécuchet n'est pas un roman d'apprentissage, puisqu'ils n'apprennent pour ainsi dire rien, mais on peut néanmoins apprécier sinon une évolution, du moins un changement dans leur esprit. Comme l'a remarqué Claudine Gothot-Mersch dans son introduction (Flaubert, 1979: 23), si au départ les deux personnages sont assez ridicules et nuls dans leurs expériences (mais tout aussi touchants), à la fin du livre ils se montrent bien plus clairvoyants que leurs voisins. Une phrase résume leur transformation momentanée : « Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (Flaubert, 1979: 319). Pitoyable parce qu'elle provoque des agacements et des maux que Flaubert connaissait mieux que quiconque. Il y a là identification avec ses personnages, ils commencent à lui ressembler et son regard devient moins acerbe, plus empathique. Mais il y a aussi un soupçon d'ironie: s'ils ne tolèrent plus la bêtise, comment font-ils pour supporter la leur ? Car jusqu'à la fin du roman ils continueront à agir bêtement, ce qui ne les empêchera pas en même temps, paradoxalement, de poser des questions perspicaces et pertinentes.

Le développement de leur nouvelle faculté était en partie le résultat des lectures qu'ils avaient faites dans ce huitième chapitre consacré à la philosophie, et plus exactement au fatras gnoséologique qu'ils nous avaient offert une dizaine de pages auparavant. Or, à un moment donné ils en étaient venus à douter de tout, et alors le vertige s'était emparé de Pécuchet qui craignait de tomber « dans l'abîme effrayant du scepticisme ». Se rattrapant à temps, il signale à son ami qu'il existe des faits indiscutables et que l'on « peut atteindre la vérité dans une certaine limite ». Bouvard s'empresse alors de répliquer : « – Laquelle ? Deux et deux font-ils quatre toujours ? Le contenu est-il, en quelque sorte, moindre que le contenant ? Que veut dire un à-peu-près du vrai, une fraction de Dieu, la partie d'une chose indivisible ? » (Flaubert,

1979: 308). La riposte de Bouvard vexa si bien le « mathématicien » Pécuchet qu'il bouda pendant trois jours. C'est que la première de ces questions cherchait à saper les fondements même de ses croyances mathématiques.

Deux et deux font bien toujours quatre, n'est-ce pas ? C'est l'évidence même. Voilà ce qu'aurait sans doute répondu Homais, mais le discours des deux cloportes bouscule beaucoup plus les idées que celui du pharmacien. Rien n'est moins évident qu'une évidence mathématique, car pour l'atteindre on ne peut le faire immédiatement et sans un certain effort. En mathématiques, on ne conclut à l'évidence qu'après avoir évidé le problème. Ce qui saute aux yeux n'est donc pas nécessairement vrai. Pourtant, pendant des siècles, « Deux et deux font quatre » a été l'expression attitrée pour exprimer la vérité manifeste. Depuis que le dom Juan de Molière avait avoué à Sganarelle qu'il n'avait d'autre croyance que « deux et deux sont quatre et que quatre et quatre huit » (III, 1), la formule – qu'il tenait sûrement du *Socrate chrétien* de Guez de Balzac –, a fait du chemin. Pétrifiée à force d'être répétée, elle est devenue au cours des années un lieu commun digne de figurer dans le *Dictionnaire des Idées Reçues*. Mais avec le romantisme on commence à questionner l'adéquation d'une telle égalité aux questions humaines.

Chateaubriand (1966: 410), dans le même chapitre du *Génie du Christianisme* où il éprouvait la valeur des mathématiques, affirme : « Il est rigoureusement vrai que deux et deux font quatre, mais il n'est pas de la même évidence qu'une bonne loi à Athènes soit une bonne loi à Paris ». De l'autre côté du canal de la Manche, une quarantaine d'années plus tard, alors que Flaubert était plongé dans la rédaction de *Madame Bovary*, Dickens publia un roman qui dénonçait les ravages de l'utilitarisme en la figure d'un individu qui avait en horreur la littérature et dont le principe était que deux et deux font quatre et rien de plus. Bien que le livre ait fini par s'appeler *Temps difficiles*, l'écrivain anglais avait d'abord songé à lui donner le titre de *Deux et deux font quatre*. Mais la plus puissante résistance littéraire contre l'application d'une semblable formule arithmétique aux affaires humaines arrivera une décennie plus tard, en 1864, sous la plume de Dostoïevski. Dans *Notes d'un souterrain*, un homme anonyme, ancien fonctionnaire et s'y connaissant en mathématiques, offre au lecteur un long plaidoyer contre la raison instrumentale qui réduit l'individu à n'être qu'un chiffre. Le seul moyen qu'il trouve pour s'évader de cet univers où bientôt le moindre acte sera calculé d'après des lois mathématiques, la seule voie qui pourrait lui donner une chance d'accéder à la vraie vie n'est autre que son discours paradoxal et indécidable, absurde et insensé. Voilà pourquoi, se sachant attrapé comme une souris dans son labyrinthe, il admettra que deux fois deux font quatre, mais que parfois il faut bien avouer que deux fois deux font cinq est tout aussi charmant¹¹.

¹¹ Pour une étude plus approfondie de cette égalité arithmétique en littérature, voir González (2016).

On aurait tort de tourner en ridicule les propos de l'homme du souterrain ou les doutes de Bouvard, car la question est loin d'être évidente. Les quelques exemples que l'on vient de signaler montrent bien que la littérature ne manqua pas de s'interroger tout au long du XIX^e siècle sur la validité de ces formules élémentaires, notamment quant à leur application à d'autres domaines. Mais, chose remarquable, les écrivains n'étaient pas les seuls à se poser ce genre de questions, ceux qui étaient engagés dans la recherche mathématique se devaient de leur côté de démontrer que deux et deux font bien quatre.

Le mathématicien Didier Nordon, dans un livre délicieux au titre révélateur *Deux et deux font-ils quatre ? Sur la fragilité des mathématiques*, considérait les mathématiques d'un point de vue « littéraire », comme un langage qu'il fallait aborder de façon critique. De son propre aveu, s'il avait choisi ce titre, c'était pour montrer toute la complexité des rapports des mathématiques avec les mots :

En effet, à la question « Deux et deux font-ils quatre ? », un Allemand répondrait non : deux et deux ne *font* pas quatre ; en allemand, on dit *zwei und zwei ist vier*, deux et deux *est* quatre. Et, en espagnol, *dos y dos son cuatro* : deux et deux *sont* quatre. L'allemand met l'accent sur l'opération d'addition, l'espagnol sur la juxtaposition des objets, le français sur leur action mutuelle. Dès qu'on énonce la vérité « pure » écrite $2 + 2 = 4$, on prononce des mots qui sont nécessairement chargés de nuances ; sitôt lue, la formule perd son apparente universalité (Nordon, 1999: 8).

Telle est la fragilité que désigne le sous-titre du livre de Nordon, ce manque de contrôle des mathématiques sur des nuances extérieures. Mais, tout compte fait, il s'agit là simplement d'un problème de traduction d'un langage formel à un langage naturel. Il existe une complication bien plus sérieuse et essentielle qui concerne l'application d'une formule comme $2 + 2 = 4$. Ou, si l'on préfère, comment savoir si deux et deux font *toujours* quatre? En 1887, soit seulement quelques années après la mort de Flaubert, le savant Hermann von Helmholtz allait ébranler la validité de la vérité arithmétique. Dans «Compter et mesurer», il expliquait que le problème principal de l'arithmétique était la justification de son application automatique aux phénomènes naturels. Deux pommes et deux pommes font bien quatre pommes, mais deux gouttes d'eau et deux gouttes d'eau n'en font qu'une plus volumineuse. Voyons un autre cas qui aurait pu embrouiller Homais : on nous apprend en chimie que lorsqu'on mélange de l'hydrogène et de l'oxygène on obtient de l'eau. Mais si par contre on prend deux volumes de nitrogène et un volume d'hydrogène on n'obtiendra pas trois volumes, mais deux volumes de vapeur d'eau. Ce n'était pas la première fois que l'on remarquait des discordances de ce genre, mais les exemples tirés de divers do-

maines (chimie, physique, etc.) que Helmholtz avait apportés dans son article montraient que seule l'expérience peut nous dire où il est possible d'appliquer les lois de l'arithmétique. Comme l'a indiqué Morris Kline (1985: 112) dans un livre formidable qui conserve encore toute sa fraîcheur, *Mathematics : The Loss of Certainty*, les mathématiciens devaient bien se résoudre à l'évidence, il n'y avait pas de vérité en mathématique, de vérité dans le sens des lois du monde réel. La question de Bouvard n'était donc pas si bête.

Mais il y avait encore pire: il restait à démontrer par les mathématiques que deux et deux font quatre. C'est ce que Leibniz avait prétendu vers 1704 faire dans le dialogue entre Philalèthe et Théophile de ses *Nouveaux essais sur l'entendement*. Ce même philosophe justement que Bouvard avait cité immédiatement après à l'appui de son doute arithmétique: « C'est qu'il est difficile de ne pas douter! Ainsi, pour Dieu, les preuves de Descartes, de Kant et de Leibniz ne sont pas les mêmes, et mutuellement se ruinent » (Flaubert, 1979: 308). Pour corriger Locke qui croyait qu'une proposition comme deux et deux font quatre était innée et que par conséquent elle n'avait pas besoin de preuve, Leibniz, à travers son personnage, apportait sa propre démonstration :

THÉOPHILE. Je dis que je vous attendais là bien préparé. Ce n'est pas une vérité tout à fait immédiate que deux et deux sont quatre, supposé que quatre signifie trois et un. On peut donc la démontrer, et voici comment:

Définitions : 1) Deux est un et un.
 2) Trois est deux et un.
 3) Quatre est trois et un.

Axiome : Mettant des choses égales à la place, l'égalité demeure.

Démonstration : 2 et 2 est 2 et 1 et 1 (par la déf.1)
 2 et 1 et 1 est 3 et 1 (par la déf.2)
 3 et 1 est 4 (par la déf.3)
 Donc (par l'axiome) 2 et 2 est 4.

Ce qu'il fallait démontrer. Je pouvais, au lieu de dire que 2 et 2 est 2 et 1 et 1, mettre 2 et 2 est égal à 2 et 1 et 1, et ainsi des autres. Mais on le peut sous-entendre partout pour avoir plus tôt fait ; et cela en vertu d'un autre axiome, qui porte qu'une chose est égale à elle-même, ou que ce qui est le même est égal (Leibniz, 1842: 333).

L'analyse de Leibniz est sans faille et pourtant stérile. En effet, deux siècles plus tard, afin d'illustrer ce que démontrer veut dire, Henri Poincaré allait examiner

la démarche de Leibniz dans *La science et l'hypothèse* pour en conclure qu'il ne s'agissait pas d'une véritable démonstration :

On ne saurait nier que le raisonnement [de Leibniz] ne soit purement analytique. Mais interrogez un mathématicien quelconque : « Ce n'est pas une démonstration proprement dite, vous répondra-t-il, c'est une vérification ». On s'est borné à rapprocher l'une de l'autre aux définitions purement conventionnelles et on a constaté leur identité, on n'a rien appris de nouveau. La *vérification* diffère précisément de la véritable démonstration, parce qu'elle est purement analytique et parce qu'elle est stérile. Elle est stérile parce que la conclusion n'est que la traduction des prémisses dans un autre langage. La démonstration véritable est féconde au contraire parce que la conclusion y est en un sens plus générale que les prémisses. L'égalité $2 + 2 = 4$ n'a été ainsi susceptible d'une vérification que parce qu'elle est particulière. Tout énoncé particulier en mathématiques pourra toujours être vérifié de la sorte. Mais si les mathématiques devaient se réduire à une suite de pareilles vérifications, elles ne seraient pas une science (Poincaré, 1968: 33-34).

Soit. La démonstration de Leibniz n'en était pas une, mais pour consoler notre pauvre Pécuchet il aurait suffi d'en apporter une authentique. Seulement voilà, cela n'était pas encore possible à l'époque de Flaubert, car, comme l'indique Morris Kline (1985:215), il a fallu attendre aux alentours de 1890 pour que les mathématiciens parviennent à *démontrer* qu'effectivement $2 + 2 = 4$. Bouvard avait donc bien raison de douter. Dans les brouillons, il ajoutait même à sa petite collection une autre interrogation, rayée puis éliminée, qui n'était pas moins pertinente : « ~~La ligne droite, est-elle à notre fantaisie le chemin le plus court ?~~ » (Ms g225 folio 889). Dans l'univers euclidien qui correspond à ce que nous percevons à travers les sens, le chemin le plus court entre deux points est bien la ligne droite, alors que sur une sphère c'est un arc de cercle. Le moment était parfait pour poser la question, car aux alentours de 1880 l'existence de plusieurs géométries non-euclidiennes, tout aussi consistantes que celle d'Euclide d'un point de vue mathématique, ne faisaient plus aucun doute et étaient devenues si populaires que, par exemple, Dostoïevski en avait parlé ouvertement dans *Les frères Karamasov* (cf. González, 2012: 283-317).

Les questions de Bouvard offrent une image des mathématiques bien différentes de celle que l'on apprend à l'école. S'interroger sur la validité de $2 + 2 = 4$ ou sur l'universalité d'un axiome géométrique revenait à s'interroger sur la notion même de vérité. Or, Bouvard se rapprochait ainsi de son créateur en formulant l'esprit du roman auquel il appartenait, où il n'y a pas moyen d'arriver à une conclusion quel-

conque, même pas sur la bêtise des deux cloportes, et où, en définitive, on ne sait jamais si on se fout de nous, oui ou non. Parce que les mathématiques ont été depuis toujours l'image par excellence de la vérité, les doutes mathématiques que manifeste Bouvard, au grand dam de Pécuchet, deviennent justement l'expression de la formidable entreprise de sagement qu'est l'œuvre de Flaubert.

9. La beauté géométrique

Mais les mathématiques ne sont pas que cela pour Flaubert. Elles ont le visage de Janus. De même que le héros de son roman est bicéphale, sa pensée mathématique est double. D'un côté, comme on vient de le voir, les mathématiques représentent le paradigme du doute, mais de l'autre elles sont l'expression de son idéal stylistique. L'attitude de chacun de ses personnages est à ce titre caractéristique: alors que Bouvard se demande si deux et deux font quatre toujours, Pécuchet lui explique qu'il existe plusieurs genres de beauté, et qu'il y a « un beau dans les sciences, la géométrie est belle » (Flaubert, 1979: 219). La prose de Flaubert cherche justement à s'imprégner de cette beauté. Il ne cesse de le répéter dans sa correspondance, notamment à l'époque où il écrivait *Madame Bovary*. Ainsi, dans une lettre du 24 avril 1852, il expliquait à Louise Colet que le style dont il rêve « serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences » (Flaubert, 1980:79). À l'instar de Novalis et de bien d'autres poètes romantiques, Flaubert (1980: 392) reconnaît une vive analogie entre la poésie et les mathématiques : « la poésie est une chose aussi précise que la géométrie ». C'est justement cette qualité qui à ses yeux conférait sa valeur à la géométrie au point d'en faire le modèle de son écriture. Ainsi, heureux de vérifier la réalité de l'une des phrases qu'il venait d'inventer, Flaubert (1980: 387-388) manifestera sa fierté en mesurant son écriture à l'aune des mathématiques : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide ». Le fameux « mot juste » qu'il recherchait sans cesse dans ses livres, ce mot qui ne dit que ce qu'il dit, n'est autre, comme l'a signalé Alain de Lattre, que « la forme pure de la science : le mot frappé comme dans de l'airain l'éclair de la médaille », ce mot qui « produit, démontre, invente, définit » (de Lattre, 1980: 64-65). La forme et le sens ne font qu'un, de sorte que changer un signe équivaut à modifier tout l'ensemble : « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies » (Flaubert, 1980: 31).

Pour Flaubert, la beauté n'était que l'autre face de la vérité, axiome qu'il partageait avec la plupart des grands mathématiciens. Comme l'a remarqué John Greene, sa conception de la littérature n'était pas si éloignée de l'image que les mathématiciens ont de leur discipline :

La science trouve son inspiration dans les mathématiques, Flaubert dans le Beau, mais la différence n'est pas bien grande – Flaubert donne, pour le but de la recherche esthétique, une méthode pareille à celle des mathématiques, et la valeur supérieure de la solution élégante est très généralement reconnue par les mathématiciens. Pour les uns comme pour l'autre, le Beau est signe du Vrai (Greene, 1981: 128).

Cette idée géométrique de la littérature, qu'il tenait peut-être d'Edgar Allan Poe, dont il connaissait les idées au moins à travers un article de Baudelaire¹², Flaubert (1980: 40) essaiera de l'appliquer à l'écriture de *Madame Bovary*, ce livre qui n'était pas dans sa nature : « Autant je suis débraillé dans mes autres livres, autant dans celui-ci je tâche d'être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente ». Un projet semblable, dont l'impersonnalité est scientifique – « Je crois que le grand Art est scientifique et impersonnel » (Flaubert, 1991: 579) – exige la plus grande rigueur : « Dans un bouquin comme celui-là, une déviation d'une ligne peut complètement m'écarter du but, me le faire rater tout à fait. Au point où j'en suis, la phrase la plus simple a pour le reste une portée infinie. De là tout le temps que j'y mets, les réflexions, les dégoûts, la lenteur ! » (Flaubert, 1980: 156). Le mot juste est bien celui qui sonne parfaitement, mais aussi celui qui est à sa place exacte et qui résonne partout ailleurs dans un texte entièrement conçu comme « ces longues chaînes de raisons » dont se servent les mathématiciens pour leurs démonstrations que Descartes avait adoptées comme paradigme de sa méthode. Et l'entreprise de Flaubert n'était pas moins prodigieuse que celle du philosophe : « Ce qui est atroce de difficulté c'est l'enchaînement des idées et qu'elles dérivent bien naturellement les unes des autres » (Flaubert, 1980: 118). Mieux que quiconque, il voulait « donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques » à l'Art, imitant ainsi Dieu lui-même, « qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » (Flaubert, 1980: 692). Quand, dans une de ses leçons de métaphysique, Bouvard nous offre une vision de cet horizon, Pécuchet ne peut cacher son enthousiasme : « Celui qui embrasserait, à la fois, toute l'Étendue et toute la Pensée [de Dieu] n'y verrait aucune contingence, rien d'accidentel – mais une suite géométrique de termes, liés entre eux par des lois nécessaires. – “Ah ! ce serait beau !” dit Pécuchet » (1979: 303). Oui, ce serait même très beau, et cela ressemblerait de près à

¹² Dans une lettre du 2 mai 1852, il dit à Louise Colet qu'il y avait « dans les deux derniers numéros de la *Revue* deux articles curieux sur Edgar Poe » (Flaubert, 1980: 83). Dans l'un de ces articles, Baudelaire indiquait l'importance des mathématiques dans l'écriture de Poe : « Il est bon de noter en passant que Poe avait déjà, à Charlottesville, manifesté une aptitude des plus remarquables pour les sciences physiques et mathématiques. Plus tard, il en fera un usage fréquent dans ses étranges contes, et en tirera des moyens très-inattendus » (Baudelaire, 1973: 25).

ce « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air », que rêvait d'écrire Flaubert (1980: 31). Un livre répondant à des lois aussi déterminantes que celles de la gravitation.

10. Une immense blague mathématique

Sans prétendre atteindre la moindre conclusion, Flaubert s'est pourtant approprié la rigueur et l'exactitude des démonstrations mathématiques pour en faire un idéal d'écriture. Le style est chez lui rigoureux et précis, mais en même temps le sens ne cesse de tourner à vide. Sa prose produit ainsi l'étrange effet d'un raisonnement déraisonnable, d'une démonstration absurde, d'une blague mathématique.

Le solitaire de Croisset adorait raconter des blagues et faire des calembours, ainsi que l'atteste abondamment sa correspondance. Une large partie de son œuvre littéraire pourrait même être lue sous ce jour, à commencer par *Madame Bovary* dont le début est gouverné par toute une suite de calembours : nous + (nou)veau + Bov-ari¹³. Justement, à l'époque où il commençait à écrire ce roman, lui-même se demandait si, une fois de l'autre côté de la page, l'art ne serait pas « une immense blague » (Flaubert, 1980: 16). Même son célèbre principe de l'impersonnalité se rattache à l'humour : « Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages ? Quand est-ce qu'on écrira les faits du point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut ? » (Flaubert, 1980: 168) De même que toute blague pourrait être l'amorce d'un récit, le roman flaubertien se présente comme une longue blague supérieure ne signifiant rien, dont *Bouvard et Pécuchet*, cette « espèce d'encyclopédie critique en farce » (Flaubert, 1998: 559), constitue l'apothéose. Or, Flaubert avait déjà formulé le modèle de cette sottise des savoirs presque une trentaine d'années auparavant, à échelle réduite, pour distraire un peu sa sœur avec l'une de ses lettres :

Puisque tu fais de la géométrie et de la trigonométrie, je vais te donner un problème: Un navire est en mer, il est parti de Boston (pas du jeu) chargé d'indigo, il jauge 200 tonneaux, fait voile vers Le Havre, le grand mât est cassé, il y a un mousse sur le gaillard d'avant, les passagers sont au nombre de 12, le vent souffle N.-E.-E. [*sic*], l'horloge marque 3 heures un quart d'après-midi, on est au mois de mai... On demande l'âge du capitaine (Flaubert, 1973: 149).

La devinette de l'âge du capitaine, comme on la connaît, est encore fameuse de nos jours, à juste titre. Parodie d'un problème scolaire, son absurdité met en lu-

¹³ Sur le rire flaubertien et le calembour bovin dans le début de *Madame Bovary*, voir *Le veau de Flaubert* d'Alain Vaillant (2013).

mière le caractère alambiqué de bien des énoncés mathématiques véritables. Dans *Les sciences et les humanités*, Henri Poincaré invitait les jeunes mathématiciens mal familiarisés avec les formes verbales à pratiquer la traduction afin de sentir les nuances des énoncés des problèmes qui peuvent « vicier un raisonnement mathématique où l'on doit suivre rigoureusement la ligne droite et où le moindre écart est interdit » (Poincaré, 1911: 11). Flaubert, qui, comme on vient de le voir, savait mieux que quiconque combien une déviation d'une ligne pouvait l'écartier de son but, s'échappe ici par la tangente. Comme dans bien des énoncés mathématiques, il offre toutes sortes de détails, mais qui ne servent à rien, car ils n'ont aucune pertinence pour découvrir ce que l'on demande. Or, le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond (1996: 251) raconte qu'un collègue lui en avait appris une autre version ayant une réponse logique qu'il tenait d'un sien aïeul:

« Un bateau arrive dans le port de Marseille en provenance d'Afrique du Nord. Sa longueur est 60 mètres, etc. [J'abrège]. Il transporte 500 moutons, 200 chèvres et 150 travailleurs immigrés [comme on ne disait pas encore]. Quel est l'âge du capitaine ? » Vous ne trouvez pas? Eh bien, il a trente neuf ans, parce qu'il *va vers la quarantaine*. Évident, non? En tout cas, évident pour quiconque connaissait les épidémies – typhus, peste et choléra – qui régulièrement débarquaient dans les grands ports, et la rigoureuse mise en quarantaine qui tenait de les conjurer.

Hélas, évident aussi désormais pour tout un chacun... Toujours est-il qu'à la lecture de cette autre version on ne peut qu'apprécier la singularité de la blague flaubertienne. Chez le collègue de Lévy-Leblond tout rentre finalement dans l'ordre: malgré la gratuité des données du problème, il y a bien tout compte fait une solution, même si elle ne répond pas à une logique mathématique, mais plutôt ludique. Flaubert, en revanche, renonce à toute possible explication, il n'y a pas moyen dans son problème de conclure quoi que ce soit. Le calembour n'est plus qu'une remarque perdue dans l'énoncé entre des parenthèses distinguant la capitale de Massachusetts du jeu de cartes. À moins que ce dernier ne soit en réalité l'indice de nouveaux jeux de mots. Par exemple, un jeune mousse reposant sur les épaules d'un sacré gaillard. Ce serait bien propre à Flaubert. C'est que sur ce navire, où le sens est en échec (et mat), le seul mât vraiment cassé est celui des maths. Rien ne tient ici, tout semble vide, tout s'écroule dans ce fatras, ne laissant intact qu'un décor sommaire prêt à accueillir un événement, un début d'histoire. Mettons, par exemple, la rencontre de deux cloportes.

11. Le canal Saint-Maths

C'est qu'à y regarder de près l'*incipit* de *Bouvard et Pécuchet* s'apparente singulièrement à un énoncé mathématique :

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.

Plus bas le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu, un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de barriques.

Au-delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et sous la réverbération du soleil, les façades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit éblouissaient. Une rumeur confuse montait du loin dans l'atmosphère tiède; et tout semblait engourdi par le désœuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été (Flaubert, 1979: 51).

On retrouve justement ici bon nombre des données du problème humoristique que le jeune Flaubert avait offert à sa sœur, comme si l'univers maritime avait imprégné le début du roman: le navire a perdu un peu de son tonnage pour devenir bateau, les 200 tonneaux ont grossi en deux rangs de barriques déjà débarquées, les trois heures et quart de l'horloge résonnent désormais dans les trente-trois degrés de température, le printemps a fait place à l'été, comme l'indigo à une autre nuance du bleu, l'outremer. Quant au reste, tout joue ici par contraste: la mer/le canal de la Seine ; le vent/l'atmosphère tiède ; le mouvement du navire/l'immobilité du bateau, les 12 passagers, le mousse, le capitaine (et l'équipage)/personne. Comme si une scène doublait l'autre. Semblables dans la différence, comme Bouvard et Pécuchet. Il n'y a pas jusqu'à la formule d'ouverture qui n'évoque celle de la blague mathématique, comme s'il s'agissait d'une simple variante : « Puisque tu fais de la géométrie et de la trigonométrie, ... » → « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, ... ». D'ailleurs, l'emploi de la conjonction causale ne manque pas d'être problématique dans les deux cas. Dans le premier, en effet, l'absurdité de l'énoncé finissait par rendre le prétexte annoncé au départ plutôt dérisoire: la valeur mathématique du problème de l'âge du capitaine étant nulle, Flaubert aurait pu tout aussi bien l'envoyer à sa sœur parce qu'elle faisait de la géographie. Le deuxième cas est beaucoup plus flagrant, car à lire les premières lignes du roman on ne peut que se demander pourquoi une chaleur de trente-trois degrés pousserait les parisiens à désertier *absolument* le boulevard Bourdon davantage qu'une température de trente-deux ou de trente-quatre degrés.

Ce n'est pas la première fois que l'on remarque l'inégalité de la cause et de l'effet de cet *incipit*. Jean-Pierre Richard (1984: 20) y voyait « une sorte d'illustration parodique du rapport de causalité » ; et plus récemment Laurent Nunez argumentait

que la phrase semblait osciller entre une valeur causale et une valeur temporelle, de sorte qu'en choisissant l'une ou l'autre on se rapprocherait soit des deux imbéciles, soit de leur créateur. En effet, la lecture causale ne semble avoir aucun sens : « Quels liens établir, raisonnablement, entre la température de ce mois d'août 1838 et le boulevard désert ? L'eau bout à 100 degrés, et dans des conditions précises, d'accord; mais à quelle température faudrait-il élever un boulevard pour que celui-ci se vide ? » (Nunez, 2017: 58-59) Certes, 100 degrés est bien la température d'ébullition, à moins de procéder comme l'avait fait Homais – quand il avait omis le 32 de son opération de conversion – et adopter d'autres échelles, par exemple celle de Newton où l'eau bout justement à 33 degrés. Car, tout bien considéré, le narrateur n'avait pas précisé de quels degrés il était ici question. Selon cette autre échelle, les eaux du canal de la Seine auraient bien pu alors avoir déjà atteint le degré d'ébullition, comme allait le faire ce même fleuve, pendant trente-trois jours et une demi-journée, au tout début de *Terra Nostra* de Carlos Fuentes¹⁴. Cela justifierait la couleur noirâtre qu'avait pris le cours d'eau entre les deux écluses. De l'excès de précision advient l'absurde, tout prend alors une tonalité dérisoire, et une fois de plus on se demande si on ne se fout pas de nous. Oui, d'entrée de jeu le roman se présente comme une vanne formidable¹⁵.

La première ligne de *Bouvard et Pécuchet* a donc l'air d'être bien mal écrite, comme si le narrateur n'était autre que le pharmacien de Yonville ou l'un des deux copistes qui sont sur le point d'entrer en scène. Si on éliminait de l'*incipit* les «bourdes», cela donnerait quelque chose d'un tout autre genre : « *Comme il faisait (très) chaud, le Boulevard Bourdon était désert ». Certes, cela serait tout à fait correct, mais on naufragerait alors dans les eaux du lieu commun, dans le langage de la pluie et du beau temps, dans un discours banal et qui aurait perdu tout son effet comique. Par ailleurs, tout en renversant la causalité, la première phrase attire l'attention sur les

¹⁴ « Que las aguas del Sena hirviesen pudo haber sido, treinta y tres días y media jornada antes, una milagrosa calamidad; un mes más tarde, nadie volteaba a ver el fenómeno. Las barcas negras, sorprendidas al principio por la súbita ebullición y arrojadas violentamente contra las murallas del cauce, habían dejado de luchar contra lo inevitable » (Fuentes, 1975: 13).

¹⁵ La précision peut aussi donner au chiffre une valeur symbolique: 33, selon la tradition, est l'âge d'homme, l'âge qu'avait le Christ quand on le crucifia, année justement où une éclipse eut lieu à Jérusalem. C'est aussi ce que le médecin demandait jadis de dire à son patient pendant l'auscultation (« Dites 33 ! »), ce nombre ayant été choisi parce qu'il produit des sons graves qui amélioraient l'usage du stéthoscope quand il n'était encore qu'un simple tube. Le chiffre 33 préfigurerait ainsi les expériences que ces deux martyrs de la science à l'esprit bien éclipsé ne vont cesser de tenter. À remarquer que lorsque Pécuchet se met à lire la première phrase d'*Athalie*, « sa voix se perdit dans une espèce de bourdonnement. Elle était monotone, et bien que forte, indistincte » (Flaubert, 1979: 206). Pour un peu, on se croirait chez le médecin, dans un cabinet du Boulevard Bourdon où une rumeur confuse monte dans l'air.

règles de la logique et partant sur l'univers géométrique qu'elle amorce, de même que sa structure binaire, comme l'a montré Jean-Pierre Richard (1984: 21), introduit la dualité, omniprésente dans la plupart de ses romans, et annonce la venue immédiate des deux bonshommes.

En effet, les deux premiers paragraphes sont gouvernés par un binarisme manifeste : 33, l'allitération du *Boulevard Bourdon*, les deux écluses, les deux rangs de barriques, les deux rives. Mais aussi le canal et le boulevard, deux voies, l'une d'eau, l'autre terrestre, qui courent parallèles. Or, à force d'accentuer leur répétition et leur dualité, les objets et espaces publics nommés en viennent à se détacher de l'ensemble, à se dépouiller de traits spécifiques, acquérant ainsi un degré d'abstraction inattendu dans un roman. De même que le troisième paragraphe, décrivant un paysage parisien dont le ciel se découpe en plaques d'outremer, compose un véritable tableau – une sorte de *Vue du canal Saint-Martin* de Sisley –, les deux paragraphes précédents configurent, par contraste, une image purement abstraite, comme une épure que l'on aurait faite à l'aide d'une boîte de mathématiques. L'écrivain en a même signalé le caractère de composition géométrique et littéraire en remarquant que le canal « étalait en ligne droite son eau couleur d'encre ». Un roman *more geometrico*. Et comme il faut bien suivre la ligne droite, comme le voulait Flaubert pour son écriture, on ne manquera pas de relever que le bateau se trouvait « au milieu », entre les deux écluses. Voilà un décor tout fait pour formuler un de ces problèmes hydrauliques où il s'agit de trouver la vitesse et la dépense de l'éclusée¹⁶. À moins que ce ne soit l'espace idéal pour y concevoir un de ces fameux problèmes scolaires où par exemple un train part de Paris à telle heure et voyage à telle vitesse, alors qu'un autre quitte Lyon à une autre heure et à une autre vitesse, et où l'on demande à quel moment et à quelle distance de la capitale ils vont se rencontrer. Deux trains ou, si l'on préfère, deux individus solitaires venant en sens inverse dont il s'agirait de découvrir où et quand ils vont se rencontrer :

Deux hommes parurent.

L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue.

¹⁶ Par exemple, ce problème que Dubuat (1816: 266) offrait dans ses *Principes d'hydraulique et pyrodynamique* : « Soit un canal de dérivation, qui tire de l'eau d'un bassin entretenu constamment plein, au moyen d'une écluse d'entrée garnie d'une vanne, sous laquelle passe l'eau; si on suppose connues la largeur de la vanne, et la hauteur dont elle est levée, la hauteur du réservoir, la largeur et la pente du canal, on demande quelle sera la profondeur de l'eau dans le canal, sa vitesse et la dépense ».

Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc (Flaubert, 1979: 51).

Comme pour les deux premiers paragraphes, il suffirait ici de mettre tous les verbes au présent pour obtenir le style et le genre d'un problème mathématique, mais sans les chiffres. L'extrême brièveté du premier de ces trois nouveaux paragraphes – rien que trois mots – ainsi que la structure à nouveau binaire du deuxième soulignent, si besoin était, que l'énoncé a été épuré au maximum, délivré de presque toute donnée numérique, transformé en un problème sans problèmes, à la manière de la blague mathématique de l'âge du capitaine. Pour résoudre l'équation narrative, il fallait néanmoins dégager l'inconnue et alors apparaissait en toute évidence que les deux inconnus ne pouvaient se rencontrer qu'au milieu du Boulevard, sur le même banc, de même qu'en bas le bateau flottait au beau milieu du canal. Car pour l'instant tout est ici en équilibre et les pas des deux solitaires ne sauraient s'accommoder qu'à cet espace qui trace deux lignes parallèles, gouverné par les lois de la géométrie. Aussi, leur premier geste répondra-t-il à la même logique binaire qui fera d'eux un *homo duplex* :

Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin: Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot: Pécuchet.

– « Tiens!» dit-il « nous avons eu la même idée, celle d'inscrire notre nom dans nos couvre-chefs. »

– « Mon Dieu, oui ! on pourrait prendre le mien à mon bureau! »

– « C'est comme moi, je suis employé »

Alors ils se considérèrent (Flaubert, 1979: 51-52).

Dans cet univers parallèle, la naissance et le baptême des deux héros – à l'âge tous deux de quarante-sept ans – devait, en toute logique, se produire par réciprocity et parallélisme, dans la plus grande exactitude, comme s'ils se regardaient dans un miroir. Ce parallélisme est tel que l'on ne saura pas qui des deux venait de la Bastille et qui du Jardin des Plantes.

Flaubert a donc disposé un décor à la mesure de Bouvard, mais surtout de Pécuchet. Le canal Saint-Martin, avec ses eaux en ligne droite couleur d'encre et son Boulevard parallèle conformément une épure qui doit guider la construction de l'œuvre. Au-delà du canal, et significativement «entre les maisons que séparent des chantiers», soit dépassant le domaine de l'architecture, émerge un tableau plein de luminosité et de couleur. Et grâce à l'apparition des deux inconnus, plus précisément, par l'évocation de leurs lieux de provenance, l'Histoire (la Bastille) et les Sciences natu-

relles (Jardin des Plantes) vont faire enfin leur entrée dans un roman appelé à devenir une « espèce d'encyclopédie critique en farce ». Mais, comme le souligne le pléonasm initial (« absolument désert »), il fallait d'abord faire le vide, un vide, comme avait compris Michel Butor (1984: 197-198), « particulièrement poussé pour que ces deux particules se joignent et constituent désormais un atome ». Leur collision, qui prendra l'allure d'un émouvant coup de foudre, fera d'eux un être bicéphale qui aura du mal à s'éloigner du lieu d'origine: « Vingt fois ils s'étaient levés, s'étaient rassis et avaient fait la longueur du boulevard depuis l'écluse d'amont jusqu'à l'écluse d'aval, chaque fois voulant s'en aller, n'en ayant pas la force, retenus par une fascination » (Flaubert, 1979 :54). D'un commun accord, les voilà arpentant le Boulevard d'une écluse à l'autre, donnant la mesure de l'espace géométrique qui les a vu surgir et naître.

On l'aura compris, l'épure que Flaubert a tracée dans les premières lignes du roman est une sorte de matrice d'où émane peu à peu le reste. Du vide initial à la pléthore – dont le Grenier d'abondance sur lequel ils finissent par poser le regard est l'image parfaite –, l'univers romanesque prend forme, d'abord de façon schématique, acquérant ensuite des attributs sans fin, grâce à une singulière algèbre verbale qui avait déjà fait ses preuves au début de *Madame Bovary*¹⁷. Ainsi, par exemple, le nom du premier copiste émerge du *Bou(le)vard* Bourdon où il apparaît, comme si on l'en avait dégagé en supprimant simplement deux lettres, comme si on avait commis un bourdon, soit, dans le langage typographique, selon le Petit Robert, « une faute d'un compositeur qui a omis un ou plusieurs mots de la copie »¹⁸. Or, comme l'apprennent Bouvard et son compagnon lors de leurs études historiques, « de la moindre omission une erreur peut dépendre qui en amènera d'autres à l'infini » (Flaubert, 1979: 188). On ne saurait mieux résumer la comédie des erreurs dont ils seront victimes.

Leur première faute d'importance consistera justement à dépenser sans compter, dès qu'ils s'installeront à Chavignolles. Dans le deuxième chapitre, les dommages ayant été considérables après un incendie, Pécuchet, en sa condition d'ancien comptable, désire connaître la situation de leurs finances :

¹⁷ Voir à ce propos González (1999).

¹⁸ Laurent Nunez (2017: 63) interprète également le mot *bourdon* au sens typographique : « qu'importe si Bourdon était le nom d'un colonel tué lors de la bataille d'Austerlitz. Le patronyme rappelle inévitablement le substantif. Or, qu'est-ce qu'un bourdon ? Un insecte, oui ; une grosse cloche également. Mais Littré, contemporain de Flaubert, fournit un sens plus en lien avec le roman : "Terme d'imprimerie. Faute d'un compositeur qui a passé un ou plusieurs mots de la copie". Or, que feront les deux copistes, sinon acheter et dévorer des livres, incapables de se rassasier, effarés de sauter un passage, d'écarter un morceau de savoir – craignant de ne rien avoir s'ils ne savent pas tout ? Les vrais érudits ne craignant pas les bourdons épistémologiques, le lieu de la rencontre prépare ainsi aux échecs à venir ».

Pécuchet pendant huit jours travailla les registres de Bouvard qui lui parurent « un véritable labyrinthe ». Après avoir collationné le journal, la correspondance et le grand livre couvert de notes au crayon et de renvois, il découvrit la vérité: pas de marchandises à vendre, aucun effet à recevoir, et en caisse, zéro; le capital se marquait par un déficit de *trente-trois* mille francs. Bouvard n'en voulut rien croire, et plus de *vingt-fois*, ils recommencèrent les calculs. Ils arrivaient toujours à la même conclusion. Encore *deux* ans d'une agronomie pareille, leur fortune y passait! (1979: 94) [Je souligne].

Comme ils avaient négligé la comptabilité, les voilà à présent de retour à la case de départ. Ils sont bien obligés de recommencer. Les chiffres reviennent alors à eux avec une triste ironie: leur déficit brûle les doigts avec la même chaleur que le Boulevard Bourdon, mais multipliée par mille (significativement, le trente-trois n'apparaîtra plus dans le reste du roman); quant aux calculs, ils s'y remettent avec la même frénésie qu'ils montraient à arpenter ce Boulevard (« Vingt fois ils s'étaient levés, s'étaient rassis... »). Et dans cet univers binaire et circulaire tracé pour de bon dès le début, la fortune que Bouvard avait héritée se devait de ne durer *précisément* que deux ans. C'était mathématique.

Les chiffres imposent enfin leur vérité. Le grand livre de Flaubert, qui avait commencé comme une épure singulièrement précise, est devenu bien vite « un véritable labyrinthe » plein de notes et de renvois, une encyclopédie bouffonne où les erreurs et les omissions grouillent comme des poux. Seule solution pour sortir de ce dédale, cesser de réfléchir, revenir cette fois pour du bon au point de départ, se remettre à copier, reprendre le métier original. C'est bien ce que Flaubert avait l'intention de faire faire à ses personnages, comme le montre le premier scénario: « allons ! pas de réflexions ! copions tout de même ! il faut que le cadre s'emplisse ». Et copier mène à l'aplanissement : « égalité de tout [farce sublime caractéristique] du bien & du mal – du bien & du mal – du Beau et du Laid – de l'insignifiant & du sublime exaltation de la Statistique. – il n'y a que des Faits – des phénomènes. Joie finale & éternelle » (ms gg 10 folio 5). Assis à leur double bureau, Bouvard et Pécuchet copient des chiffres et trouvent enfin la joie dans la Statistique. Ultime leçon des deux cloportes.

Concluons, puisqu'il n'est pas d'autre issue. Croire que Flaubert a omis les mathématiques dans *Bouvard et Pécuchet* parce qu'il les avait en haine depuis ses années scolaires ou pour démolir avec humour la pyramide d'Auguste Comte, lui qui avait placé cette science à la base des savoirs, serait tentant et en partie justifié. Mais on risquerait de passer à côté de la question, surtout dans un livre où rien n'est sûr et où, comme dans le reste de son œuvre, les « sciences exactes » sont bel et bien pré-

sentes et y jouent un rôle primordial. De fait, les mathématiques brillent par leur présence dans son dernier roman. Comme lors d'une éclipse, on a beau ne pas les voir, elles demeurent pourtant toujours là, près du chantier, car elles sont à l'origine de l'œuvre, elles en sont l'épure, et promener le regard sur le canal et sur le Boulevard de Flaubert sans remarquer leur réverbération, c'est sans doute faire d'elles un superbe bourdon.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARUK, Stella (1985): *L'âge du capitaine. De l'erreur en mathématiques*. Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1973 [1856]): « Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres », in Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard (Folio).
- BEM, Jeanne (1979): *Désir et savoir dans l'oeuvre de Flaubert. Étude de La tentation de saint Antoine*. Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière.
- BIXIO, Alexandre (1838): *Maison rustique du XIX^e siècle. Encyclopédie d'agriculture pratique*. II. Paris, Bureau Quai aux fleurs.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art*. Paris, Éditions du Seuil.
- BUTOR, Michel (1984): *Improvisations sur Flaubert*. Paris, Éditions de la Différence.
- CHATEAUBRIAND, François-René (1966 [1802]): *Le génie du christianisme*. Paris, Garnier-Flammarion.
- COMMANVILLE, Caroline (1893): *Souvenirs sur Gustave Flaubert*. Paris, Ferroud.
- DE LA HARPE, Pierre (2013): « Vauban pour les cochons comme Fibonacci pour les lapins », in *Images des Mathématiques*. Paris, CNRS. URL : <https://images.math.cnrs.fr/Vauban-pour-les-cochons-comme-Fibonacci-pour-les-lapins?lang=fr>.
- DE LATTRE, Alain (1980): *La bêtise d'Emma Bovary*. Paris, Librairie José Corti.
- DUBUAT, Pierre Louis (1816): *Principes d'hydraulique et de pyrodynamique*. Paris, Firmin Didot, t. 1.
- DURANTY, Louis-Edmond (2006 [1857]): « Sur Madame Bovary », in *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*. Édition de Didier Philippot. Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- ERNST, Jacqueline (2009): « Le corps à l'épreuve des savoirs dans Madame Bovary », in *Madame Bovary et les savoirs*, Édition de P.L. Rey & G. Séginger. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*, I. Édition de Bernard Masson. Paris, Éditions du Seuil. (L'Intégrale).
- FLAUBERT, Gustave (1979 [1881]): *Bouvard et Pécuchet*. Édition de Claudine Gothot-Mersch. Paris, Gallimard. (Folio).

- FLAUBERT, Gustave (1973): *Correspondances*, I. Édition de Jean Bruneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- FLAUBERT, Gustave (1980): *Correspondances*, II. Édition de Jean Bruneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- FLAUBERT, Gustave (1991): *Correspondances*, III. Édition de Jean Bruneau. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- FLAUBERT, Gustave (1994 [1857]): *Madame Bovary*. Édition de Pierre-Marc de Biasi. Paris, Imprimerie Nationale.
- FLAUBERT, Gustave (2002 [1869]): *L'Éducation sentimentale*, Édition de Pierre-Marc de Biasi. Librairie Générale Française (Le Livre de Poche).
- FUENTES, Carlos (1975): *Terra nostra*. Barcelona, Seix Barral.
- GONZÁLEZ, Francisco (1999): *La scène originare de Madame Bovary*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- GONZÁLEZ, Francisco (2012): *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid, Nivola.
- GONZÁLEZ, Francisco (2016): « Cuando dos y dos no son cuatro ». *Revista de Occidente*, n° 422-423 («Metáfora y ciencia»), 73-87.
- GRANGE, Juliette (1981): « Les deux colonnes », in *Bouvard & Pécuchet centenaires*, Paris, La bibliothèque d'Ornicar ?, 171-187.
- GREENE, John (1981): « Structure et épistémologie dans *Bouvard et Pécuchet* », in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*. Paris, Sedes, 111-128.
- KLINE, Morris (1985): *Matemáticas. La pérdida de la certidumbre*. Madrid, Siglo XXI de España.
- LEIBNIZ, Gottfried (1842 [1704]): *Nouveaux essais sur l'entendement humain. Œuvres*. Paris, Charpentier.
- LÉVI-LEBLOND, Jean-Marc (1996): *La pierre de touche. La science à l'épreuve*. Paris, Gallimard, (Folio).
- LOTTMAN, Herbert (1989): *Gustave Flaubert*. Paris, Fayard.
- MARX, Karl & Friedrich ENGELS (1972 [1848]): *Manifeste du parti communiste*. Paris, Les Éditions Sociales.
- NORDON, Didier (1999): *Deux et deux font-ils quatre ? Sur la fragilité des mathématiques*. Paris, Belin-Pour la science.
- NUNEZ, Laurent (2017): *L'énigme des premières phrases*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.
- OLDS, Marshall C. (2018): « Flaubert lacunaire ». *Europe*, 1073-1074, 149-161.
- PAZ, Octavio (1999), *Pan, Eros, Psique. Ideas y costumbres. Obras completas VI*. Barcelone, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 631-718.
- POINCARÉ, Henri (1911): *Les sciences et les humanités*. Paris, Arthème Fayard.
- POINCARÉ, Henri (1949 [1908]): *Science et méthode*. Paris, Flammarion.
- POINCARÉ, Henri (1968 [1902]): *La science et l'hypothèse*. Paris, Flammarion.

- QUENEAU, Raymond (1965): *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard (Folio).
- RICHARD, Jean-Pierre (1984): « Paysages de *Bouvard et Pécuchet* », in *Gustave Flaubert 1. Flaubert et après...*, Édition de Bernard Masson. Paris, Lettres Modernes Minard, 19-34.
- SÉNÈQUE LE JEUNE (1914 [64]): *Lettres à Lucilius*. Traduction de Joseph Baillard, Paris, Hachette.
- TCEPFER, Rodolphe (1840): *Voyages et aventures du docteur Festus*. Genève/Paris, Cherbuliez.
- VAILLANT, Alain (2013): *Le veau de Flaubert*. Paris, Hermann.
- VIROL, Michèle (2003): *Vauban: De la gloire du Roi au service de l'État*. Champ Vallon.

La estética cuántica: Juan Larrea, Niels Bohr y el tercero incluido

Candelas GALA

Wake Forest University

galacs@wfu.edu

ORCID: 0000-0003-0549-0654

Resumen

El presente ensayo explora notables coincidencias en la poética de Juan Larrea con algunos puntos centrales de la física cuántica, a saber, la correlación entre su búsqueda en la interioridad y las investigaciones sobre el átomo en las primeras décadas del siglo XX, entre el abandono de la subjetividad monolítica en favor de un Espíritu universal y colectivo y el observador en la física moderna «enredado» en la trama cósmica, objeto de su observación y, en particular, el papel del idioma francés en tratar el conflicto con los binarismos occidentales y su posible resolución en la complementariedad de Bohr, paralelo de la teoría del tercero secretamente incluido de Basarab Nicolescu.

Palabras clave: Principio de la complementariedad, Estructura del átomo, Enredos cuánticos, Dualismos, Transdisciplinariedad.

Résumé

Cet essai explore les coïncidences remarquables dans la poétique de Juan Larrea avec certains points centraux de la physique quantique, tels que la corrélation entre la recherche dans son être intérieur et les recherches sur l'atome menées au cours des premières décennies du XX^e siècle, entre la subjectivité monolithique en faveur de l'Esprit universel et collectif et de l'observateur « enchevêtré » dans la toile cosmique, objet de son observation, en physique moderne et, en particulier, le rôle de la langue française dans le traitement du conflit avec les dualismes occidentaux et leur résolution possible dans le principe de complémentarité de Bohr, parallèle à la théorie du tiers caché de Basarab Nicolescu.

Mots clé : Principe de complémentarité, La structure de l'atome, Enchevêtrements quantiques, Dualismes, Transdisciplinarité.

Abstract

This essay explores notable coincidences in Juan Larrea's poetics with some central points in quantum physics, such as, the correlation between the search in his inner self and

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

the investigations on the atom taking place during the first decades of the twentieth-century, between leaving aside the monolithic subjectivity in favor of a universal and collective Spirit and the «entangled» observer in the cosmic web, object of his/her observation, in modern physics, and, particularly, the role of the French language in dealing with the conflict with Western dualisms and their possible resolution in Bohr's principle of complementarity, a parallel of Basarab Nicolescu's theory of the hidden third.

Keywords: Complementarity principle, The Atom Structure, Quantum Entanglements, Dualisms, Transdisciplinarity.

Juan Larrea (1895-1980), poeta y ensayista comúnmente afiliado con la llamada generación poética española de 1927, y Niels Bohr (1885-1962), físico ganador del premio Nobel de 1922 por su trabajo en la física cuántica y en la estructura del átomo, ni se conocieron en vida ni se mencionan el uno al otro en sus escritos. Pero lo más fundamental de la producción de ambos tiene lugar dentro del mismo marco histórico de comienzos del siglo XX, y los comentarios de Larrea sobre los experimentos en física, por un lado, y la importancia del lenguaje en Niels Bohr, por otro, reflejan un interés en ambos por el área considerada tradicionalmente como opuesta a la de su trabajo.

El objetivo del presente ensayo es explorar las notables coincidencias que la poética de Larrea presenta con algunos de los puntos centrales de la física cuántica, a saber, la correlación, que el mismo Larrea observa en su diario intelectual *Orbe* (iniciado hacia 1932), entre su búsqueda en la interioridad más profunda y las investigaciones sobre el átomo que Ernest Rutherford, Niels Bohr y otros físicos desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX, entre su abandono de la subjetividad monolítica en favor de un Espíritu universal y colectivo y el sujeto observador en la física moderna como elemento «enredado» en la trama cósmica, objeto de su observación y, en particular, entre el conflicto con las dualidades y binarismos de la cultura occidental que confrontan a Larrea en su búsqueda, y su posible resolución en el principio de complementariedad de Niels Bohr, paralelo a un nivel ternario o tercero oculto, eco de la teoría del tercero secretamente incluido de Basarab Nicolescu¹.

¹Larrea mantiene una lucha interna que concuerda con la «conciencia infeliz», término hegeliano que Jean Wahl en 1933 aplicó a Kierkegaard. Según Hegel, una «conciencia infeliz» es «the consciousness of self as a dual-natured, merely contradictory being», para la cual ambos términos se consideran tanto necesarios como contradictorios. La infelicidad procede de no poder deshacerse de una u otra de esas concepciones opuestas. Larrea busca un cierto control sobre esos polos opuestos «*within this changing, finite world*», pero su conciencia no logra aprehenderse a sí misma «as the self-same, to which both of the predicates 'infinite' and 'finite' are applicable». La imposibilidad tiene su lógica ya que los términos en cuestión son contradictorios y sujetos a un planteamiento de «either/or» (cit. en Hannay, 1982: 22, 27, 30, 28).

En la elaboración, a menudo confusa e imprecisa, que Larrea lleva a cabo en *Orbe* hay reverberaciones de los temas que por las mismas fechas se estaban planteando físicos y pensadores. Una nota común en todos ellos es la necesidad de confrontar las polarizaciones que habían definido la cultura occidental y la física clásica porque fijaban las deliberaciones en un callejón sin salida. En vez de seguir considerando la cuestión en términos de polos irreconciliables, de «esto o esto», se busca una manera de complementarlos en un planteamiento de «esto y esto». No se trata tanto de cambiar la naturaleza de la realidad física, ya que la realidad sigue siendo lo que siempre ha sido, por eso y como reconocen físicos, teóricos y artistas, lo que hay que cambiar es el conocimiento. Parece haber un común acuerdo en poner a prueba las certezas tradicionales ya que los nuevos planteamientos en torno al conocimiento no son ni certeros ni completos; tampoco son fijos e inamovibles. Sorprendente es que esa misma incertidumbre resulte ser la fuente de nuevas vías de creación.

Las correlaciones en la manera de acercarse al conocimiento en figuras y áreas del saber muy distantes reflejan la transdisciplinariedad que intelectuales, artistas y científicos cultivaron a comienzos del siglo XX². Reflejan, además, una tendencia a distanciarse de un conocimiento enfocado en la trascendencia en favor de la experiencia humana, de la inmanencia en la materia y de la vida. Varios estudios se han ocupado de conectar la física cuántica con las filosofías orientales y con la psicología. El mismo Wolfgang Pauli mantuvo una correspondencia destacable con Carl Jung sobre la sincronidad entre eventos físicos y psicológicos. Pauli compartía el sueño del alquimista de fundir lo psíquico con lo físico en una unidad. Creía que era la responsabilidad del Occidente el aproximar Occidente y Oriente, es decir, lo racional/crítico con lo místico/irracional, con el fin de superar los contrastes y llegar a una síntesis en la que se fundieran el entendimiento racional y la experiencia mística de la unidad (Pauli, 1994: 24, 139,148)³. Un objetivo semejante se encuentra en los escritos de Larrea donde se articula como la disolución del yo en un Universo abarcador. Larrea señala un «paralelismo entre lo cósmico y lo psíquico», coincidiendo con el sueño de Pauli (1990: 163) de compaginar lo físico/analítico con lo psíquico/interior. A su vez, los poetas de su generación se interesaron por las ciencias, como reflejan sus escritos y declaraciones, y varios de ellos cultivaron las artes plásticas y la música.

² Para un estudio de las relaciones entre la poesía, el arte y la física en la generación poética española de 1927, véase el libro *Sinergias* de Gala incluido en la bibliografía.

³ Las dos áreas quieren superar el determinismo estrecho de la causalidad y hallar una manera más general de conectar con la naturaleza, objetivo al que también apunta la cuestión psíquico-física. Fue William James quien en 1902 estableció la conexión entre el campo físico y el psíquico. Para Jung, no hay claras demarcaciones entre el consciente y el inconsciente pues uno empieza donde el otro termina, y para Pauli el único punto de vista aceptable es el que reconoce *ambos* lados de la realidad, el cuantitativo y el cualitativo, el físico y el psíquico, como polos compatibles (*apud* Pauli, 1994: 151,153, 259).

Una diferencia clave en la cuántica con respecto a la física clásica tiene que ver con el observador. Frente al distanciamiento del sujeto respecto al objeto de observación, en la cuántica se da una total implicación de ambos polos hasta tal punto que el sujeto sufre una transformación. Pauli (1994: 22) propone que se trata de un *Wandlung* y en las reflexiones de Larrea sobre la correlación entre los fenómenos psíquicos y físicos correspondería a lo que él describe como una transfiguración o metamorfosis. Pauli, además, propuso la posibilidad de considerar los instrumentos de medición en los experimentos físicos como extensiones del observador y sus órganos sensoriales, y constató que la conciencia es donde tiene lugar la síntesis del pensamiento analítico/racional y místico/irracional (Pauli, 1994: 153). Por su parte, Bohr (1958: 11) reconoció la analogía existente entre la interacción de objeto e instrumento de medición y el análisis psicológico donde el contenido mental es alterado cuando la atención se enfoca en algún rasgo de aquel.

Pauli (1994: 41, 42) reconoce la división que el concepto de conciencia exige establecer entre el sujeto y el objeto, pero observó también que cuando algo emerge en la conciencia el inconsciente sufre una interferencia que afecta la objetividad de la observación. Aunque en el mundo hay los dos polos del máximo misticismo y el máximo positivismo, Pauli constata que se compensan entre sí, haciendo posible el equilibrio. Esos polos son los que detentan la realidad vital por eso, según Larrea, el término dualidad «es el llamado a desaparecer mas no sin que antes, por el juego normal de las circunstancias, se agarre desesperadamente a la letra de las cosas». [...] La Conciencia del nuevo mundo «no consiente la idea de persona... Lo que parecía realidad subjetiva se convierte en realidad objetiva» (Larrea, 1990: 21; Cordero de Ciria & Díaz de Guereñu, 1986: 328). Larrea vislumbra la realidad como una totalidad donde quedan englobados los dualismos.

En la búsqueda de conocimiento de sí mismo y del mundo, Larrea encontró relaciones analógicas con los experimentos que se estaban llevando a cabo con el átomo. Es más, Larrea reconoció la necesidad de recurrir a la ciencia para superar la ausencia de autenticidad y mediocridad creativa a nivel nacional e internacional, «y no solo restringido a la heredad literaria». Los culpables, según el poeta, eran la política y la sociología, por lo que afirma que:

[...] sólo una decidida maniobra orientada hacia el claro conocimiento científico puede salvar a nuestra época del mismo abismo que sumió las promesas que consigo traían los albores del renacimiento; maniobra de dar la espalda de una vez y para siempre al abusivo espíritu filosófico o metafísico si queréis, tan estéril como la experiencia de siglos nos enseña.

Hay que rechazar el «cotidianismo insípido», dice el poeta, la indumentaria espiritual con que durante siglos la filosofía se ha encargado de encubrir nuestra desnudez, añadiendo que: «Hay que sustituir el sistema apriorístico por la fecunda hipó-

tesis de trabajo y la conformidad muelle con el dinamismo optimista» (Larrea, 1989b: 353).

1. La desintegración: atómica, psíquica y poética

En la entrada del 6 de marzo de 1932 en su diario intelectual *Orbe* (1926, publicado en 1932), Larrea dice estar leyendo un artículo en la revista francesa *Lu* que trata de la desintegración atómica y del descubrimiento del neutrón [*sic*]. Por fechas parecidas a las de esos experimentos Larrea confrontaba la desintegración en su interioridad, debatiéndose entre tendencias opuestas. *Orbe* da buena prueba de esta lucha interna, pero también «Presupuesto vital» y su libro de poemas *Versión celeste* (publicado entre 1969 y 1970 pero con poemas del período de 1919 a 1932). Esa aparente relación entre el plano físico y el psíquico, es decir, entre los experimentos con el átomo y la indagación subjetiva, le fueron revelando a Larrea que el conocimiento que se había formado de sí mismo, de su constitución interna, mostraba una rara correspondencia con el de la constitución del neutrón, especie de partícula eléctrica formada por una combinación de una unidad de electricidad positiva y de una unidad de electricidad negativa. Como pudo leer, el neutrón y el electrón no se contrarían y su presencia no produce trastornos en la constitución de la materia, mostrando una complementariedad que Larrea (1990:128) deseaba encontrar para sí mismo entre sus tendencias opuestas⁴. Evidentemente, esa coincidencia presentaba «un punto esencial de contacto con el de la teoría atómica». Incluso había una equivalencia en la adquisición de ese conocimiento: «La desintegración atómica y lo que yo he llamado disgregación psíquica, mirando *exclusivamente* lo que dentro de mí pasaba, parecen ser semejantes». Si en la zona más interna del átomo se da la atracción que el núcleo ejerce sobre los electrones individuales por encima de su repulsión mutua, Larrea reconoce el imperativo de hallar una complementariedad entre las direcciones contrarias que lo dividen internamente (Larrea, 1990:129)⁵.

Larrea incluye en su diario una representación gráfica del poema que tiene una curiosa semejanza con la que hace Bohr del átomo como un sistema planetario

⁴ Aunque confiesa no saber la fecha exacta del descubrimiento del neutrón ni el de las otras experiencias de desintegración atómica de Cockroff-Walton, tampoco sabe la fecha cuando las teorías sobre su subjetividad se concretizan, lo que no le impide reconocer las coincidencias en las dos áreas en la búsqueda del conocimiento. Esta semejanza fue para Larrea muy significativa pues permitía sacar consecuencias lógicas que conducirían a descubrir las leyes por las que se rige la vida. Larrea comenzó su diario *Orbe* en 1926, la misma fecha de su «Presupuesto vital», y los poemas de *Versión celeste* proceden de parecidas fechas. Por entonces se estaban publicando en periódicos y revistas los experimentos físicos de que habla, como en *Lu*, la publicación francesa donde Larrea leyó sobre el átomo.

⁵ Y añade que la desintegración atómica se logra «por la continuidad de un proceso voluntario y reflexivo, a lo que se llega a través de experiencias innumerables provocadas. Pero la desintegración psíquica es automática, espontánea, natural, ajena a toda participación consciente de la voluntad, puesto que la voluntad está llamada a padecer en la experiencia» (Larrea, 1990: 129).

con un núcleo atómico en el centro y electrones girando alrededor del núcleo (Heisenberg, 1969: 39-40). En Larrea se trata de una circunferencia cuyo centro, que se correspondería con el núcleo del átomo, sirve de eje para las relaciones que se establecen con los elementos fuera del núcleo. A la izquierda, donde los lados de la circunferencia se abren para establecer contacto con el exterior, la gráfica sitúa los puntos B y C, mientras que a la derecha aparece A, que representa nuestra situación. AB es la trayectoria de nuestra ansiedad o deseo y AC la de nuestra profundidad volitiva. Se marcan, así, las trayectorias hacia la exterioridad y la interioridad con el núcleo como eje. El núcleo no permanece estático pues la apertura en la circunferencia permite la evasión, mostrando que el centro no se mantiene [«the center does not hold»] y que, por tanto, nuestras trayectorias apuntan a metas en constante movimiento (Cordero de Ciria & Díaz de Guereñu, 1986: 116-17).

El trabajo de desintegración atómica por Rutherford, junto con John Cockcroft, su mayor colaborador y Ernest Walton, reconocido con el Premio Nobel de 1951, interesó a Larrea especialmente por el aspecto de «desintegración» de un átomo considerado hasta entonces como el último reducto de la materia. En su caso personal, se trataría de desintegrar las creencias tradicionales constriñendo su libertad personal y artística, y como poeta, de someter el lenguaje a un proceso semejante de desintegración de sus estructuras convencionales, pulverizando la referencialidad de las palabras; de ahí se explica la complejidad que sus poemas presentan para el lector (Nieto, 1989: 44). Había que lograr que el sentido dejara de responder al principio de la causalidad y de un sujeto individualizado para emerger a partir de términos en relación con otros términos vecinos, de lo que resulta, en los poemas, «una fenomenal interacción de energías lingüísticas condensadas». «Imagen activa» es el nombre dado por Larrea a este fenómeno donde lo relacional de los elementos evoca los enredos cuánticos en la trama cósmica, y la ausencia de objetos individuales y discretos, pues su sentido solo se logra en relación con los otros en su entorno. Los poemas articulan un mundo caleidoscópico que requiere arriesgarse en los azares del lenguaje [«staking one's life on the chances of language»], pues para Larrea el poeta tenía que apostar todo al lenguaje si quería lograr la metamorfosis personal que solo el instrumento de la poesía podía proporcionar. Había que deshacerse de las viejas creencias y dejar que las imágenes se sucedieran a modo de fluido radioactivo donde «each thing is the other». El texto de Larrea es un tipo de combustión espontánea, según indica Bary (1987: X, XI, XII), haciendo que el lenguaje se encuentre en un estado a punto de herir.

En «Carta abierta a Jacques Lipchitz», Larrea le hace al arte contemporáneo responsable de descubrir un nuevo lenguaje y articular su propia manera de proyectarse hacia lo esencial. Para ello hay que llevar a cabo un verdadero trabajo de desintegración, hay que:

[...] desconcertar los componentes [...] desmontar las formas, darles vueltas, triturarlas entre los dientes de la geometría, a fin de forzarlas a rendir sus secretos íntimos y a revelar el modo cómo pueden conectarse libremente unos caracteres con otros en procura de una corriente de luz más intrínseca y recatada, verdaderamente esencial. A la manera como la física está explorando las interioridades atómicas, las artes literarias y plásticas han descompuesto las especies estéticas para imponer a sus materiales toda suerte de nuevas combinaciones y posturas (Larrea, 1984: 172).

La pulverización del lenguaje se verá regida por la geometría y sus formas y por la física en su exploración del átomo. Se trata de un proyecto basado en la convicción de que existe una trama cósmica donde todos los elementos se hallan entrelazados, impidiendo extraer el objeto de la descripción de la descripción misma, y desbancando la creencia de un sistema constituido por términos autónomos conectados por relaciones causales. El hablante es uno de esos elementos atrapados en la trama, o «cosmic web», fundido con el objeto de su observación (Hayles, 1984: 21). Bohr habló del drama de la existencia en la que somos actores y espectadores al mismo tiempo (1963: 15). Igualmente, Larrea llega a constatar que el sujeto debe ser desbancado de su puesto de preeminencia ya que es parte del mundo objeto de su observación.

Mientras que Larrea «pulveriza» el lenguaje en asociaciones impredecibles, Bohr nos recuerda que estamos «colgados del lenguaje», por lo que tenemos la necesidad de comunicar los fenómenos cuánticos mediante el «lenguaje común» y así mantener la objetividad y evitar la ambigüedad. Lo paradójico de este requisito es que los fenómenos cuánticos se encuentran más allá de la experiencia humana (Honner, 1987: 86) y, por tanto, del lenguaje común. La paradoja se resuelve cuando se considera que Bohr no busca un lenguaje que sea réplica del mundo observado, sino que comunique planos de realidad que no son accesibles directamente y que muchos de ellos son parte de la consciencia. En este sentido, para Larrea y Bohr no cuenta tanto que las palabras reflejen una realidad «real», sino que reflejen nuestro conocimiento de ella. Según Bohr, es inevitable el intercambio entre concepto y experiencia, aunque sea contradictorio por mezclar la subjetividad del observador con la objetividad en la observación, pero debe considerarse complementariamente, si se quiere acceder a un conocimiento más completo. De ahí su aprecio por la poesía, como bien señala Honner, basado en creer tanto en el poder metafórico de las palabras como en su poder referencial, pues las palabras no solo se refieren a realidades obvias, sino que también invocan realidades más profundas y elusivas (Honner, 1987: 223)⁶.

⁶ «We are suspended in language in such a way that we cannot say what is up and what is down. The word “reality” is also a word, a word which we must learn to use correctly» (*apud* Petersen, 1985:302).

El foco de Larrea es la polaridad entre la vida y el conocimiento pues, ¿cómo entender los procesos vitales siendo parte intrínseca de ellos? La física cuántica estaba confrontando dilemas semejantes en la dualidad de partícula y onda, posición y *momentum*. El principio de incertidumbre de Heisenberg había identificado la imposibilidad en determinar simultáneamente la posición y el *momentum*, apuntando a lo incierto e incompleto del conocimiento. Bohr es quien con su principio de complementariedad ofrece una salida al conflicto.

2. Principio de la complementariedad y el tercero incluido

Larrea describe las notas o entradas en *Orbe* como nacidas de su vida, constituyéndose a modo de un poema «aparentemente dislocado», es decir, sin un orden causal y lógico. Y se pregunta sobre el «terrible caleidoscopio» de la vida donde no es posible hallar un punto al que asirse (1990: 177). Como ejemplo ofrece el nombre de Adán, el supuesto primer padre, al que al darle la vuelta resulta en Nada. En la dualidad entre vida y conocimiento, Larrea presiente que será la vida la que desarrollará los medios de compaginar los opuestos, como ya se hace evidente en la precisión hallada en la célula, el átomo, los electrones. La vida, según Larrea (1990: 160), «parece tender a crearse en cada momento, a producirse de modo que un nuevo conocimiento sea añadido a cada instante a los conocimientos anteriores, modificándolos y vivificándolos de nuevo». Coincide así con Bohr pues, ya se trate del experimento cuántico, ya sea la vida, para poeta y físico se está trabajando con fenómenos totales donde las opciones permanecen abiertas, pero, al ser tomadas, fijan los rasgos del evento hasta que otro nuevo ocurra. Ambos entienden, entonces, que hay que hablar de una totalidad cuántica o «quantum wholeness» (Barad, 2007:196) o inseparabilidad entre sujeto y objeto, lo consciente y lo inconsciente. La insistencia en el fenómeno como totalidad se identifica en Bohr desde 1937, entendiendo por tal que cada fenómeno atómico es una unidad irreducible epistemológicamente (MacKinnon, 1985:119). David Bohm (1985:157) explica esa totalidad con el ejemplo de un «pattern» o «patrón» en una alfombra donde flores y demás rasgos «are disjoint objects of interaction». Igualmente, en una situación cuántica, el objeto observado, el instrumento de observación, las condiciones para el experimento y los resultados del experimento son aspectos de un único «pattern» que se destacan gracias al modo de articularlos en el discurso o lenguaje. Como no estamos ni distanciados del mundo ni somos superiores a él, sino parte de su constante reconfiguración, el conocimiento resulta ser una práctica de enredo o involucración física (Barad, 2007: 341, 342).

Bohr articula dicha involucración en su principio de complementariedad. El término «complementariedad», usado por primera vez por el físico en una conferencia en Como, Italia, en septiembre 1927 (Jones, 1985: 320), implica que en una situación donde los elementos aparecen contradictorios es posible llegar a un entendimiento más completo al considerar la situación desde dos ángulos distintos (ver

Kothari, 1985: 325). Aunque se excluyen mutuamente, se complementan y es solo en su yuxtaposición que se puede lograr el conocimiento más completo del fenómeno (Heisenberg, 1985: 170). *Contraria sunt complementa* es una expresión inscrita en el escudo de armas de Bohr, diseñado en 1947 cuando se le concedió la orden danesa del Elefante, honor normalmente reservado a miembros de familias reales y a presidentes de estados extranjeros. Dicho escudo fue colgado al lado del escudo de armas del rey en la iglesia del castillo Frederiksborg en Hillerod. En él, y además de la inscripción, Bohr eligió el símbolo chino del yin-yang por representar dos elementos de la naturaleza que son opuestos pero inseparables (Wheeler, 1985:223-224), y, en la misma línea, la idea central del instituto que Bohr dirigió fue que no hay progreso sin paradoja.

Si el principio de complementariedad de Bohr sitúa el conocimiento en la yuxtaposición de dos modos distintos de interpretación, Larrea (1990: 161) lo sitúa en un nivel ternario o tercer elemento que nace precisamente de los elementos polarizados: «entre sí nace de la mutua presencia de ambos un tercer elemento, un conocimiento que viene a modificar la creación, a polarizar de nuevo las fuerzas sintéticas creando una multiplicidad ilimitada de repercusiones cuyos resultados dualizados se vuelven a encontrar frente a frente». Ese nivel ternario tiene agencia activa en la creación, la modifica, pues reactiva la polarización sin disolverla en síntesis; de resultas, produce opciones múltiples, es decir, da pie a la creatividad mediante el mantenimiento de las polarizaciones. Y así sucede en ambos, Bohr y Larrea, donde se trata de mantener las polaridades, no de fundirlas en una síntesis. Para Larrea un ejemplo se da cuando una idea o noción emerge en la mente y ahí queda hasta que un hecho exterior la estimule «como en la superficie de un espejo polarizado en forma contraria». La imagen especular reproduce el original sin fundirlo, manteniendo la diferencia en la semejanza, de igual modo que la diferencia en Bohr llega a una complementariedad al aplicar distintos modos de interpretación. En el ejemplo de Larrea (1990: 155) lo vital o experiencial se yuxtapone a lo mental, como si se tratara de una «amalgama de lo que es y lo que no es», siendo así «la vida misma, resumen del todo de dos maneras diferentes que al unirse se imaginan, presentando cada cual, como en un espejo, la imagen equivalente de lo que está en la otra». El espejo de Larrea, como el principio de Bohr, funde dos elementos contrarios pero complementarios. Lo que es evidente en ambos planteamientos es que las creencias absolutas y fijas no tienen cabida, incluyendo la de una objetividad absoluta que, como señala Larrea (1990: 162), carece de «potencia analizadora».

La noción de tercer elemento es lo que Basarab Nicolescu (2013: 33-34) describe como «tercero secretamente incluido» donde se produce «la interacción ternaria del conocimiento». Ese tercer término es a la vez A y no-A pues permite una «reciprocidad de opuestos» (Francisc-Norbert *et al.*, 2012: 131), logrando unificar los contrarios sin alcanzar una síntesis o estado de no-contradicción, pero posibilitando que el

conocimiento evolucione. Exige que «un par de condiciones contradictorias [...] deben y pueden atribuirse» en alternativa a un tercer término T que es a la vez A y no-A y que ejemplifica una lógica de la complejidad. Para Nicolescu se trata de un elemento oculto y transcultural que funciona como catalizador en el génesis de la realidad. Este recurso mediador es esencial ya que es en esos espacios intermedios donde tiene lugar la creatividad y la imaginación (Francisc-Norbert *et al.*, 2012: 129, 132). Aunque Larrea no menciona a Nicolescu, se trata en ambos de llegar a un nuevo nivel de conocimiento con el que afrontar las «sorpresas» que las investigaciones en la nueva física, en el arte, la literatura y la psicología estaban revelando.

En «Diente por diente» Larrea ofrece una elaboración aún más sorprendente sobre la coincidencia de su pensamiento con Bohr y Nicolescu. El poeta anuncia que «Por entre las junturas de los hemisferios un espacio aventurero empieza a brotar. A su luz todo lo evidente se desploma y salda su sentido. Lo que ha sido ya no es, las grandes creencias se despeñan como policías suicidados» (Larrea, 1989a: 152). El poeta proclama el «advenimiento» de un espacio en la juntura que divide la esfera cósmica y, también, la esfera donde se han venido encapsulando los valores establecidos. Ese espacio divide la perfección de la esfera, atrevimiento que le merece el adjetivo de «aventurero» y subversivo, se diría, pues en su ámbito se produce el colapso de todo lo que se aceptó como evidente y palpable. Todos los credos admitidos se desmoronan, como si los policías mantenedores del orden convencional se suicidaran. Derrida lo denominaría el colapso de la estética u orden de la presencia o de la mismidad, dando paso a un estado curiosamente paradójico de que una situación pueda ser una cosa y otra al mismo tiempo. Y Larrea (1989a: 151-152) añade que:

Un confuso torbellino traslada al infinito el punto matemático donde nuestras vísceras se juntan. Ya no se sabe dónde está lo alto ni lo bajo, ni el dolor, ni siquiera el vértigo a que asirse. Ya no se sabe cuál de los dos labios es el superior y como tal obedecido, cuál debe ser comparado al alba, cuál al poniente.

Ese punto matemático, donde tiene lugar la cohesión, se sitúa a una distancia infinita, dejándonos en un estado de desintegración de nuestras vísceras y extremidades, con el sentido convencional de dirección y orden cronológico totalmente trastocados.

El tercer elemento, ese espacio aventurero donde puede alcanzarse la complementariedad de contrarios, fuente de la creatividad, es objeto de indagación en los poemas, en particular, pero también en anotaciones en *Orbe* y otros escritos («Presupuesto vital» y «Carta abierta a Lipchitz»). Para Miguel Nieto, editor de *Versión celeste*, se trata de desdoblarse la subjetividad, eliminar el yo-tú para dar entrada a un tercero «donde descargar la tensión creada por el vértigo, el origen vacío de la inspiración y la carencia de realidad». El tercero, como «escisión de la primera persona en otro sujeto» supone una crítica irónica de la subjetividad y su supuesta autonomía (Nieto, 1989:

43-44, 46). Según Francisc-Norbert *et al.* (2012: 131), la presencia de un tercer término crea un intervalo donde hay espacio para perspectivas nuevas gracias a la imaginación y la creatividad. El tercero incluido permite una «reciprocidad de opuestos» lo que, en otros términos, venimos denominando la complementariedad. Según Larrea (1990: 163):

El presente tiene que estar de acuerdo con el pasado y con el futuro. [...] Y en nosotros hay algo esencial que no siendo es y que siendo no es. Hay un objeto y un sujeto. Y en esto hay una tal correlatividad que no pueden ser concebidos el uno sin el otro. El sujeto no puede concebir otro objeto que la vida humana y la vida humana como sujeto no puede concebir otro objeto que el hombre. Pero por encima de todo esto está un modo de ser último que ni es sujeto ni objeto particularmente, sino que tiene que ser los dos al mismo tiempo.

Y esa sensación existe en nosotros, aunque oculta bajo las apariencias (Larrea, 1990: 216).

El hablante en *Versión celeste* se define ocupando un espacio intersticial o tercero, en «transition entre la plume et l'ange» (Larrea, 1989a:110): la pluma, sinécdoque de la escritura en su realidad material y el ángel de la inspiración. Según Andrei Plesu, quien interpreta el mundo de los ángeles a partir de las teorías del tercer oculto de Nicolescu, el ángel transforma el límite que separa polos opuestos en algo flexible «within which the entities, although they interpenetrate, still remain indistinct» (Francisc-Norbert *et al.*, 2012: 132). El ángel funciona entonces como un interfaz complementario, facilitando el diálogo entre sujeto y objeto, pero sin remplazarlos ni fundirlos en síntesis. Coincide así con el tercer oculto de Nicolescu en su función de «an accelerator which we will use to create perspectival spaces» (Francisc-Norbert *et al.*, 2012: 140). El poeta con su instrumento, el lenguaje, es el catalizador entre lo material de la escritura y lo mental, polaridades que nunca se funden en una síntesis superior sino que, como sucede con la complementariedad y el tercero incluido, multiplican la creatividad en el mantenimiento de las polaridades. La acción de la lógica del medio incluido en los distintos niveles de la realidad induce una estructura abierta, pero godeliana, del conjunto de niveles de la realidad. Bohr y Larrea reconocen la riqueza que comporta el mantenimiento de polaridades complementarias, junto con el gran impacto que tiene en la teoría del conocimiento, porque implica la imposibilidad de una teoría cerrada sobre sí misma: el conocimiento es incompleto, pero siempre abierto.

La polarización y su impacto en el conocimiento en los poemas de Larrea presenta al hablante como «cazador furtivo», siempre al acecho de ese espacio intersticial frecuentemente designado como un «Tú» cuya naturaleza, como punto intermedio, altamente inestable, donde se produce el encuentro de los contrarios, es difícil de apresar. Ese espacio se hace más patente en la hora del crepúsculo, cuando el día y los

ánimos decaen, ocasionando una encrucijada: «craque ici comme un chemin qui se fourche». Es el espacio que ocupa el hablante en «Chaise bonheur» (Larrea, 1989a:120): «Partiellement assis sur un filon d'âme», debido a lo precario de su posición, el hablante no se atreve a «bouger de peur que ciel et terre ne grincent les gonds de notre vie privée». La opción de uno u otro camino abierta en la encrucijada puede provocar efectos mayores en el edificio de la propia identidad, al exponerse a un equilibrio incierto. El poeta comprende que las avenidas son muchas (Larrea, 1989a: 132), pero todas ellas conducen a la «même étoile de mer battue / par où l'expérience écoule ses trésors prix coûtant». Todas las avenidas avanzan en el seguimiento de la misma estrella, cuyo idealismo orientador ha sido batido por la inestabilidad del mar, haciendo tambalear la experiencia.

Versión celeste refleja la dedicación de Larrea a la poesía que David Bary caracteriza como «entrar en poesía», al modo que un caballero lo haría en su orden, renunciando a su herencia cultural en sus aspectos más exteriores y superficiales para dedicarse a la búsqueda de una vida nueva y auténtica. Desde joven, y debido a distintas experiencias, Larrea desea salirse «de los límites tradicionales de la conciencia dualista de Occidente». Su constante tema es ir más allá de un ambiente estrecho y asfixiante donde domina un pensar basado en dualismos carentes de imaginación (Bary, 1976: 22, 23, 31). Este deseo se añade a un rechazo del control exclusivo de la razón, y a entender que hay cosas que suceden que no tienen explicación lógica⁷.

2.1. El idioma francés

El papel del francés como idioma es fundamental en la exploración personal, poética, social y filosófica de Larrea (1989a: 93). En francés es como empezó a escribir y su obra, y su razón de ser, se encuentra en Francia: «Mi modo de ser está de acuerdo con el modo con que se produce la vida en Francia» (Larrea, 1989a: 138). Puede decirse que el idioma francés funciona a modo de tercero incluido en la poética de Larrea pues, como explica en su «Prólogo del autor», se sirve del francés por encontrar

[...] más dúctil y matizado aquel idioma, y, por lo mismo, especialmente idóneo para expresar en claves estéticas sus estados de conciencia esencial, desarticulados, turbios, difíciles, y sentidos en concordancia con las posibilidades que ofrecían algunas

⁷ El original del libro que Larrea dio a Vittorio Bodini, quien preparaba una antología de la poesía surrealista española, tenía cuatro partes: «Metal de voz» con 15 poemas en español, «Ailleurs», «Pure perte» (todos en francés excepto uno, «Espinas cuando nieva», escrito como homenaje a Fray Luis de León y por pedido de Diego, versión españolizada de «En costume de feuilles mortes») y «Version céleste», todo en francés (Nieto, 1989:40). Los títulos «Ailleurs» y «Pure perte» se encuentran en una frase de Rimbaud que Larrea encontró en 1929 en el libro de Rolland de Renéville, *Rimbaud le voyant*, que tanto le influyó: «Si'il tenta une dernière fois de leur faire entrevoir son âme, ce fût dans un besoin d'humilité et de rémission, qui s'exerça d'ailleurs en pure perte».

de las técnicas imaginativas descubiertas por la mejor audiencia internacional del momento (Larrea, 1989a: 61).

Version céleste fue escrito originalmente en francés y traducido después por varias personas, por lo que, como dice Miguel Nieto (1989: 11) en la introducción, parece una obra francesa en edición bilingüe. El libro parte de la división que Larrea admite haber experimentado entre su interioridad y el mundo externo y superficial (Nieto, 1989: 14). Larrea visitó París en 1923 para ver a Vicente Huidobro, al que había conocido en Madrid en 1921. Huidobro le presentó a Juan Gris, Jacques Lipchitz y Tristan Tzara. Ya por entonces Larrea, como Huidobro, estaba escribiendo en francés, pues había sido educado en una escuela dirigida por monjes franceses (Bary, 1987: VII). Se instaló en París en febrero de 1926 y allí residió hasta 1935. Su referencia al surrealismo, movimiento con el que la crítica suele asociar a Larrea, como un no saber la significación de lo que se dice, establece una clara división entre significante y significado además de esclarecer una clave de su propia poesía como «revelación» de un tipo de saber que no se articula según parámetros racionales. Se articularía, según lo dicho anteriormente, en ese tercer término donde la autonomía del sujeto se descoyunta para dar entrada a otras versiones de conocimiento. En «Presupuesto vital» (Larrea, 1989b: 353), Larrea se queja de la situación del español, pues desde hace siglos lo que de auténtico hay en el idioma se debe a la importación de elementos del exterior. Y afirma: «Así está nuestro idioma de rechinante e incurtido, así extraordinaria es la página donde las palabras no huelen a diccionario y sí a boca fresca, así nuestra sensibilidad circulante está de paquidermizada y nuestra historia literaria se reduce a una simple suposición de flores a porfía en el vacío». Larrea se «escapa» a París y escribe en francés no tanto para dar la espalda a mitos religiosos que, después de todo, recibió de su educación con padres Escolapios y con la orden francesa de los Sagrados Corazones (Bary, 1987: 29-30), sino para librarse de su interpretación y manipulación dentro de la burguesía española en Bilbao (*cf.* Smith, 1995).

Según Paul Ilie (1970:330), la complejidad e irracionalidad de la poética de Larrea se debe a que al escribir quería articular el ardor interior que sentía, pero sin caer en el sentimentalismo o confesionalismo, de ahí que destruyera toda base racional. Con este seguro anti-racional contra la banalidad realista, Larrea se acerca a la escuela francesa, abandonando la lógica según lo prescrito por Reverdy y Breton en su primer manifiesto. Al establecer conexiones entre realidades contrarias, el poeta fabrica absurdidades que parecen involuntarias y debidas al azar y que, a su vez, evocan los principios de contrarios yuxtapuestos en la complementariedad cuántica. Si la dualidad de partícula y onda se define en la medición u observación, en la poesía es el poeta quien, como ya sugirió Pauli, ocupa el puesto de mediador, de un tercero incluido compaginando subjetividad y lenguaje, lo que resulta en una poesía semejante a una performance artística de gran complejidad, sin un sentido básico que sea más profundo que su forma externa. La ausencia de cohesión racional supone que los pensamien-

tos y sentimientos nunca cristalizan en imágenes bien delineadas. Los poemas no presentan imágenes repetidas que permitan detectar pistas, por lo que no hay forma de apresar un significado. Son parte de un estado de ánimo imposible de dividir en segmentos individuales pues, como parte intrínseca de la trama cósmica, se hallan enroscados. Su valor estriba, entonces, en su poder acumulativo y colectivo y no en la fuerza de sus descripciones por separado. Reflejan lo que Ilie caracteriza como «subconscious awareness» (Ilie, 1970: 331, 336, 338).

Para Larrea el poema auténtico emergerá si el ego del poeta se sacrifica al libre juego de atracción y repulsión entre sensibilidad e inteligencia, es decir, si la preeminencia del sujeto deja paso al juego complementario de opuestos, sin buscar una síntesis unificadora y admitiendo la incompletitud en el conocimiento. Se trata para el poeta de una lucha dramática que crea movimiento, calor y vida. En cuanto al lenguaje, en 1932 Larrea declaró la adhesión del poeta a un entendimiento de su empresa como actividad de riesgo con el fin de alcanzar un nuevo estado ontológico, de auto-descubrimiento y de auto-transformación que, en última instancia, sería precursor de una transformación colectiva de la conciencia occidental.

Larrea nos insta a revolucionar con pasión «esa hereditaria monarquía filosófica» cuyo foco es la perfección pues es una «noción mortífera y estancadora». La perfección no existe, ni tampoco la verdad y la belleza. En vez, hay que creer «en la evolución progresiva» pues lo que cuenta en la obra artística es la emoción, es decir, «su imperfección, su movimiento» (Larrea, 1989a: 354). Por eso, y hablando del lenguaje, Larrea (1990: 49-50) ensalza el hecho de que ya no se detiene en el mero efecto fonético para entregarse a la imaginación. Y lo atribuye a la poesía moderna:

Justement toute la poésie moderne n'a fait que dépouiller le langage de sa propriété immédiate de soutenir une signification vulgaire. [...] Il n'y a pas de signification immédiate. Il y a une allusion en toute espèce de rapports imagés avec l'harmonie universelle. C'est l'imagination qui travaille débarrassée du poids mort de la vie quotidienne.

Cuando Larrea descarta la significación inmediata, está reiterando la incertidumbre e incompletitud del conocimiento que la física cuántica estaba revelando. No hay significación inmediata; hay una alusión llena de relaciones imaginativas con la armonía universal. Ensaltar la imaginación frente al peso muerto de la vida cotidiana, como hace Larrea, se corresponde con el reto que la cuántica presenta a los principios de causalidad, de tiempo y espacio, de separación de sujeto y objeto en la física clásica (Larrea, 1990: 276).

Versión céleste es un título con distintas acepciones. Para Nieto parece derivar de la expresión «plano celeste», muy usada en *Orbe* y en el epistolario entre Larrea y Gerardo Diego, donde sirve «para designar el modo o lugar donde se afirma la vida del espíritu». Se trata, entonces, de un conocimiento asociado con la idea de la Afro-

dita Urania o Venus celestial, es decir, la espiritualización de Eros o Amor que es el *amor intellectualis Dei*. Además, el término «versión» se puede interpretar como «traducción» de la realidad al modo celeste de entenderla, o como «vuelta» o giro del cielo sobre sí mismo en un cambio de postura hacia el ser humano, enfocándose en el papel del poeta/observador; y, también, se aplica la etimología que adecúa «versión» a un libro de «versos» (Larrea, 1989a: 41). Estos distintos significados señalan un intercambio entre los planos celeste y terrestre, entre trascendencia e inmanencia, entre lo divino y lo humano, aspectos todos que sugieren un cuestionamiento de las jerarquías y perspectivas convencionales.

Deseoso de escapar o superar los dualismos, Larrea titula uno de los libros en *Version céleste*, «otro lugar» distinto al contexto europeo, específicamente el ambiente de Bilbao donde el poeta vivió, con su burguesía nutrida de creencias establecidas. La noción de «ailleurs» coincide con el deseo de lograr un nivel nuevo de vida y conocimiento que, como se viene analizando, Larrea investigaba «pulverizando» lugares comunes en el lenguaje. En *Orbe* ese «otro lugar» recibe el nombre de Espíritu universal con el que el poeta desea fundirse para sobrepasar la individualidad de un sujeto concebido como autónomo y distanciado de la realidad. Los poemas de Larrea se construyen sobre la base de un diálogo entre el yo del hablante y un tú también designado como Ella, con mayúscula, que bien puede ser ese nivel tercero que el poeta busca para la poesía, y también el amor y/o la vida misma.

Para llegar a ese «otro lugar», los poemas insisten en «desnudarse» de falsas convenciones y ritos sociales y llegar a un fondo de la interioridad donde superar las dualidades, apelando a ese tercer elemento o conocimiento que se comparte con el ser o espíritu universal. Ese proceso se describe con la imagen poética de «s'effeuiller les os» (Larrea, 1989a: 96), es decir, despojarse de cubiertas falsas para llegar a la médula. El poeta reconoce lo arriesgado, y atrayente a la vez, de su intento —el título del poema donde se encuentra la imagen y que abre la sección «Ailleurs» es «Attraction du risque»—, y constata que el «couler» que promete «entre les feuilles nées de vous avoironnée», es decir, moviéndose entre las hojas nuevas del libro y conocimiento que Ella le abre, supone «un printemps provisoire» carente de certezas (Larrea, 1989a: 108). Además, la búsqueda hacia «otro lugar» donde sea posible el logro de la complementariedad se revela constantemente evasiva.

Por eso dice que los logros son apenas «petits tas de nudité» o pequeñas revelaciones, pues llegar «jusqu'au jardin profond» (Larrea, 1989a: 122, 126), evocación del paraíso primordial y médula de lo esencial, «Instinct origine d'aube et d'auberge», ya está marcado por el dolor: el surtidor de su fuente primigenia es «l'épine haletante d'un jet d'eau» (Larrea, 1989a: 98, 126). La aventura hacia una esencial desnudez interior es un viaje plagado de lágrimas, ya que el conocimiento implica la pérdida de la inocencia que viene con la inscripción del signo y el exilio en soledad. Siguiendo el modelo de la pulverización del átomo, en busca de la materia prima que constituye el

cosmos, el poeta, como el físico, se topa con una materia que se va descomponiendo en fragmentos cada vez más pequeños en un proceso de retroceso al infinito. El paraíso es «filant», en constante movimiento «vers la larme infinie». El mito del origen primigenio pierde solidez y acarrea el dolor pues implica la entrada del tiempo, «le tabernacle du temps [que] s'entoure de genoux de paupières» (Larrea, 1989a: 126). Como tabernáculo donde se guarda el pan sagrado o vellocino de oro como premio de la búsqueda, el tiempo exige que los buscadores se arrodillen ante él con los ojos bajos, reconociendo humildemente su realidad efímera. Con su representante en el reloj, el tiempo supone una corona de espinas («notre couronne [...] d'épines») cuyo círculo nos «corona» con nuestra mortalidad. También marca nuestras percepciones pues nuestros ojos están «adhérés au ciel par des nuances votives» (Larrea, 1989a: 118, 102). Estamos «adheridos» al tiempo y en su altar dejamos nuestra vida como ofrendas votivas.

Otro ejemplo de dualidad se da en las playas que «hésitent entre le ciel et leurs menus devoirs» (Larrea, 1989a: 122). La expansión de una playa, como la de la hoja en blanco, se sitúa entre el movimiento ascendente hacia el cielo o el plano ordinario dedicado a tareas diarias donde dar refugio a los veleros de la imaginación. Si la opción es la trascendencia, los veleros acabarán en naufragio «dépareillé» (Larrea, 1989a: 136) y las olas, por su parte, en vez de continuar su movimiento ondulatorio y creativo, buscarían agarrarse a lo que fuera «pour plaire au plus large des peupliers», es decir, comprometerían su energía creativa para «agradar» sin riesgo. Ambas opciones no logran superar el dualismo. Los poemas ilustran las dificultades en lograr el nivel tercero de la complementariedad.

En el poema «Folie de la danse» (Larrea, 1989a: 130), el hablante poético se sale de los confines del yo en la danza de la creatividad y del erotismo, que es en sí la danza de la vida. Sus manos representan el contacto «de chambre qui communique avec l'étable», uniendo elementos contrarios como son lo «doméstico» humano con lo animal. Sus ojos «se gercent à la surface d'une eau de table», otra referencia a esa domesticidad que en otro lugar considera «mediocre» y asocia con la vida en el medio burgués donde creció, mientras que «Sur la table une fleur résume sa présence d'esprit». Ella, la poesía a la que aspira el hablante y que se identifica con ese espacio intersticial o nivel ternario donde reside la vida, devora a los que persisten en estar adormecidos ante la realidad, y en su avance, se va deshaciendo del peso de las estatuas o creencias convencionales: «Elle mange les victimes d'un dormeur solitaire / En marchant elle dégage une statue à chaque pas».

En esta «folie» de la danza de la creatividad intervienen todos los aspectos sensoriales y físicos de ese espacio ternario: olor, voz, manos, ojos, andar, apetito, hasta llegar en la estrofa final a la piel o envoltura que «n'est qu'une nouvelle forme d'obéissance», es decir, obediencia a fundirse porosamente en los enredos de la trama cósmica. Cuando eso ocurre, del alma del poeta se desprende una pelusa («duvet»)

como descarga sexual que sale «en tribus de neige ou d'os secoués par la danse» y «des petits tunnels de mes jambes visibles» (Larrea, 1989a: 130). Va dirigida hacia el ombligo del Tú, el triángulo donde los opuestos se complementarían, espacio aventurero generador de la creatividad que Larrea asocia con las tendencias de la nueva poesía francesa.

2.2. La analogía y el *tertium datur*

Esas «infinitas posibilidades» nos devuelven, de nuevo, a la riqueza de la creatividad en sus múltiples opciones que Larrea vislumbra en el nivel ternario. La exterioridad se inserta en la interioridad, lo cósmico en lo personal, y lo sobrenatural se ajusta a la medida humana. La analogía de Huidobro le sugirió a Larrea el puente entre la trascendencia y la inmanencia, lo personal y lo universal, lo celestial y lo mecánico, dando así cierre al predominio de dualidades irresolutas en la tradición cultural. Efectivamente, el poeta constata que el universo está a la medida humana, y al revés, pues el ser humano es parte del universo que observa y mide. A partir de esta analogía inicial, Larrea percibe la conexión de individuo / universo, de lo subjetivo con la exterioridad cósmica como polos de una misma realidad e insertos en su individualidad.

Lo que parece haber impresionado más a Larrea es que el verso de Huidobro desafía la estrategia característica de la analogía basada en comparar una situación desconocida con algo familiar, proporcionando seguridad (Hofstadter & Sander, 2013:39). Pero ¿qué seguridad puede obtenerse de una luna que suena como un reloj? Aventurándose a imaginar, es posible que Bohr tuviera en mente ese rasgo de la analogía al insistir en el uso de un lenguaje común con el que comunicar nociones cuánticas nada familiares de una manera que proporcionara cierto grado de seguridad en un mundo pleno de incertidumbre. El filósofo Enzo Melandri, por su parte, señala la oposición que se da en la analogía contra el dualismo en la lógica occidental y atribuye a la analogía la capacidad de proporcionar el *tertium datur* que supone el no optar por ni A ni por B (cit. en Agamben, 2009: 19-20). La analogía no busca una síntesis entre esos contrarios, pues no hay síntesis posible entre la luna y el reloj; lo que busca es que sus identidades sustanciales se evaporen como si estuvieran en un campo electromagnético.

La analogía, compañera de la complementariedad y del tercero incluido, constituye un elemento destacable en la estética/poética cuántica de Larrea. El poeta entiende la analogía como un medio de conocimiento con la capacidad para unir lo igual con lo diferente en lo que Gamoneda (2015: 7) caracteriza como un «comunal trance» donde se vincula «la identidad y la alteridad, el yo y su doble, lo real y su espectro, certeza y conjetura, saber científico y sabiduría artística». Esas relaciones entre elementos tradicionalmente contrarios facilitan el logro de conocimiento pues, como ya señaló Henri Poincaré, «fuera de las relaciones, no hay realidad cognoscible» (*apud* González Fernández, 2015: 47). Agamben reconoce el valor de esta vocación relacio-

nal en la analogía como instrumento para minar esquemas de pensamiento bipolares (Cifre-Wibrow, 1984: 266).

Al analizar las analogías en los poemas de Larrea destaca el papel que juega la intuición pues, al revelar la gran diferencia que existe entre los polos relacionados, solo una captación intuitiva podría detectar las correspondencias (González Fernández, 2015: 73). Y en esto Cifre-Wibrow (1984: 265) percibe una trampa pues, al intuir una cierta u oculta correspondencia entre los dos polos, se nos invita a continuar indagando en la posibilidad de que haya otras semejanzas no visibles a primera vista pero que ayudarían a desentrañar un significado mayor. La analogía juega, además, un papel existencial muy notable pues altera la estabilidad que Larrea percibe como un estado sinónimo con la muerte. La existencia es una lucha en torno a esos polos opuestos que se deben armonizar, pero nunca fundir, eliminando sus particularidades. Y en esa batalla se dan espasmos, sorpresas, lo que, en el lenguaje del caos, se llama *clinamen*, que sirven de palanca para las estructuras disipativas que Larrea describe como la necesidad de «remover entrañas y moléculas». Por eso la existencia exige inmolarse «a la atracción y repulsión que entre sí experimentan inteligencia y sensibilidad» y, como ya se ha indicado, hay que asirse «al espíritu científico para llegar a un imprescindible conocimiento». La inteligencia y la sensibilidad son «las dos coincidentes mitades del tórax artístico» (Larrea, 1989b: 350, 351, 352). La complementariedad en el tercero incluido se va probando como fuente no solo de conocimiento, sino de la misma vida.

Es el arte, según indica Wagensberg (*apud* Gamoneda, 2015: 119, 124), donde más claramente se evidencia el papel de la intuición y su capacidad de comunicar complejidades «no necesariamente inteligibles». Y quizá ahí radica la complejidad del lenguaje poético de Larrea que, basándose en la analogía, donde los polos opuestos se yuxtaponen mediante la intuición, se revela su semejanza con los enredos cuánticos y la dificultad en precisar los contornos de las cosas y determinar el significado. Además de la intuición, en la analogía cuenta en gran medida la percepción, que Larrea menciona al referirse a los párpados en varios poemas. El sujeto observador capta un entorno en movimiento constante en el que el sentido se mantiene incierto.

La complementariedad y la analogía conforman muchos de los planteamientos poéticos en Larrea. «En gardant les distances», título que alude a la convencional distancia entre sujeto y objeto, lenguaje y mundo, la analogía se establece entre los «astres sur leurs chevets» y «bateaux coupés en deux par une ligne idéale / à droite les horizons les beaux naufrages l'allure soucieuse / à gauche l'haleine en croix des lois physiques» (Larrea, 1989a: 26). Esos astros sobre las cabeceras aluden a un tipo de inspiración trascendente iluminando las cavilaciones mentales del sujeto observador en su intento de dilucidar enigmas. Larrea compara esa situación con barcos cortados por la mitad para ilustrar la división en el poeta, debatiéndose entre un conocimiento que apunta a un horizonte que acaba naufragando, y otro regido por leyes físicas que

«crucifican» las verdades establecidas. La analogía, por tanto, yuxtapone la trascendencia y la inmanencia, las creencias tradicionales y la ciencia, denunciando los típicos binarismos de la cultura occidental.

La correlación entre opuestos en la complementariedad se expresa mediante enlaces como otro medio de establecer analogías. En «Liens» (Larrea, 1989a: 104), el hablante anhela esos lazos, fusiones y articulaciones «de soufflé et de poussière», o, en otras palabras, de aire o trascendencia y tierra o inmanencia. Toda esperanza de conocimiento se perdería de no lograr mantener los lazos entre esos opuestos, pues la realidad es un «collier» (Larrea, 1989a: 110) donde todo se encuentra engarzado, y no siempre en un orden claro y distintivo. Por eso queda claro que la meta no es disolver las polaridades en una síntesis, sino mantener los enlaces, aunque impidan lograr respuestas claras. Y es porque la realidad del universo se revela como una red o trama de elementos todos enredados en su urdimbre. Y aunque los enredos cuánticos no se mencionan directamente, las imágenes en los poemas apuntan a nociones parecidas.

3. La complementariedad y la vida

«¿A qué leyes poéticas, incluso idiomáticas, obedece la vida en sus resonancias? [...] ¿Qué terrible caleidoscopio es éste, en el que la imaginación se encuentra diluida? ¿En dónde queda el punto sólido a que asirse?», se pregunta Larrea (1990:177). El título de esta sección enuncia lo que puede ser la respuesta a sus preguntas.

El viaje de Larrea a Latinoamérica se puede entender como su intento de poner en práctica, en su propia vida, la complementariedad de opuestos que experimentó en el verso de Huidobro. Así, dijo que quería dejar en Europa «todas sus viejas fórmulas de civilización», desnudarse de todas esas creencias para bañarse «en el manantial de la inocencia del mundo» y de ese modo empezar su aventura. Con nuevos ojos, todo lo que hallaba en su entorno le parecía asombroso porque en ello veía un designio que, para desenvolverse y lograr propósitos ajenos y superiores a él, requería de su propia presencia física (Nieto, 1989: 32). Y así le pasó en Cuzco, desde donde escribió a Gerardo Diego: «he penetrado en la intimidad de esta naturaleza casi cósmica». Allí Larrea experimenta una transformación, que puede llamarse también «versión», en el sentido de gira o dar la vuelta, pues de estar vuelto sobre sí mismo, analizando su psique, ahora siente dentro de sí, y se siente, como parte intrínseca de la naturaleza, del universo (Nieto, 1989: 33). El sentido de sí mismo deja de ser individual para volverse cósmico, transformación que le producía vértigo.

Como ya se indicó, el papel del observador adquiere una importancia central tanto en Bohr y Pauli, como en Larrea. El enlace entre los instrumentos de observación (o el poeta y su lenguaje) y el sistema observado o cosmos da como resultado un conocimiento incompleto, lo cual explica el rechazo de toda expectativa realista en los poemas de Larrea. Esta indeterminación en el conocimiento es el factor que llevó a

Pauli a admitir la presencia de un elemento irracional en la física, al igual que, como se está viendo, en los poemas (Pauli, 1994: 39, 36, 40). El hablante en *Orbe* dice que su carne y espíritu vuelven a «bañarse en el *relativo* del mundo», afirmando que la apetencia de lo absoluto pertenece a una concepción «científica, religiosa, social [...] vital del mundo antiguo» (Larrea, 1990: 18). La intensa introspección que Larrea (1990: 21) lleva a cabo, como constata en su diario, le produce la curiosa sensación de que el «yo no existe» pues, como el observador en la física cuántica, el poeta está inserto en la totalidad («wholeness») de la trama cósmica con los enredos o «entanglements», el término usado por Bohr (Barad, 2007: 427, notas 47 y 48) para connotar la indivisibilidad de los elementos del universo. La «intra-actuación» de los elementos en la totalidad cósmica implica una revisión de la causalidad, de la creencia en que la naturaleza posee una esencia fija y estática, ya que se trata de un devenir en constante intra-actividad (Barad, 2007: 33, 422, nota 15). Para Bohr, la indeterminación que implica ese devenir se diferencia de la incertidumbre de Heisenberg, diferencia que estriba en que el principio de Heisenberg es de tipo epistemológico, al tener que ver con la incompletitud del conocimiento que poseemos sobre la realidad por no poder determinar simultáneamente la posición y el *momentum*, mientras que el de indeterminación tiene que ver con la falta de determinismo y es cuestión ontológica (Barad, 2007: 424-425, nota 30).

La disolución del yo se acompaña de un presentimiento de la existencia de un yo colectivo que ya empieza a desarrollarse dentro del poeta, pues, como revelan los avances en biología, el yo personal es en el fondo un yo plural constituido por «la concurrencia ordenada de tantos microorganismos» (Larrea, 1990: 53,54). Por eso nuestro autor reconoce que su poesía ha llegado a su término al admitir su identidad con la vida: todo lo perteneciente a la interioridad psíquica –sentimientos, emociones, imaginación– tienen libre entrada a mi vida real», afirma (Larrea, 1990: 29,30). Muchas anotaciones en su diario insisten en la necesidad de fundir los polos contrarios de realidad e imaginación, pues su influencia mutua supone una fecundación enriquecedora para ambos (Larrea, 1990: 31). No se trata ya de indagar sobre la individualidad subjetiva, pues la identidad implica una totalidad en la que el ser humano es un participante complejo, consciente e inconscientemente, de esa multiplicidad en la que interviene el pasado íntegro de la humanidad y el presente de la materia cósmica.

Larrea se ha servido de su oficio poético para desempeñar el papel de ser un hombre particular que es parte de una multiplicidad (Larrea, 1990: 98). En el análisis de sus experiencias personales, Larrea (1990:120) busca correspondencias en la vida colectiva y con eventos de la humanidad. Como señala en la anotación del 26 de agosto, 1931 (Larrea, 1990: 41): «Para nosotros una existencia que no obedezca a una dualidad de desequilibrio tendiendo a equilibrarse, y por tanto condenada a muerte, es inconcebible». Situarse en la estabilización supondría un estado de encierro de la vida en su movimiento semejante a la muerte, reiterando, así, la necesidad de mante-

ner las polaridades evitando la síntesis. Coincide así con Iyia Prigogine y su teoría del caos donde la estabilidad solo puede conducir a la muerte por calor.

Cuando afirma que en el fin último «todo se funde con el todo», Larrea está confirmando lo que la física revelaba sobre la inseparabilidad de los elementos en la trama cósmica. En esa textura se constituye la vida, de igual modo que Larrea se afirma como una amalgama de lo que es y lo que no es, siendo así «la vida misma, resumen del todo de dos maneras diferentes que al unirse se imaginan, presentando cada cual, como en un espejo, la imagen equivalente de lo que está en la otra». Por eso concluye que la vida y sus relaciones tienen la misma precisión que «la célula, [d]el átomo, [de] los electrones» ... «Y todo dentro de la complejidad aparente más incomprendible. Pero ella encuentra los medios de desatar el nudo» (Larrea, 1990: 140, 155, 160).

La identidad, como llega a entender Larrea, consiste en la correlación entre sujeto y objeto: el sujeto no puede concebir otro objeto que la vida humana y la vida humana como sujeto no puede concebir otro objeto que el ser humano. Y por encima de todo esto hay un modo de ser último que ni es sujeto ni objeto particularmente, sino que tiene que ser los dos al mismo tiempo. Esa unidad está en nosotros, pero oculta bajo las apariencias (Larrea, 1990: 216).

Lo que se concluye de toda esta exploración es que la vida es una fuerza incontenible y creativa en constante movimiento, abriéndose paso y penetrando en todos los intersticios, disfrazándose de dolor, de error, de mentira, según las necesidades creadoras. La vida actúa conforme a sus reglas y no conforme a las que el yo consciente ha querido imponerle, de igual modo que la luz y el ojo actúan de acuerdo, complementándose. El absoluto es siempre engañado pues en su misma afirmación lleva en sí el engaño: la vida es lo femenino, la invicta, la inmortal, madre, esposa e hija, concreta y abstracta, material y la inmaterial (Larrea, 1990: 225, 226, 269).

La incertidumbre en la base de la búsqueda le conduce a cuestionar la posibilidad de un asidero tanto existencial como artístico. Y al igual que Bohr, Larrea se plantea la necesidad de crear un nuevo edificio de conocimiento que se ajuste a la nueva realidad que su búsqueda le va descubriendo: realidad movible, fluida, donde todo parece mezclarse, donde los límites y demarcaciones entre las cosas, entre sujeto y objeto confluyen. En este proyecto, el cielo deja de ser la fuente de la providencia para tornarse ingeniero, situándose, así al mismo nivel que el de la materia inmanente. Con esta actitud de «construir», los sentimentalismos se dejan de lado pues incluso el otoño es ahora «main d'œuvre» (Larrea, 1989a:118).

Y la respuesta es la vida como totalidad arrolladora cuya clave se encuentra en la complementariedad de contrarios. Aceptar esa verdad no es tarea fácil, como revelan muchos de los poemas. El sujeto en Larrea, en busca de su autorealización, se encuentra entre lo que Hegel llama «the changeable protean», expuesto a los constantes cambios que implica la vida, y el «simple unchangeable». Mientras que el mundo

proteico es familiar, finito y no siempre produce satisfacción, el infinito es fijo y estable pero fuera de alcance (cf. Hannay, 1982:32). Lo que exige la vida es arriesgarse, aunque ello implique ir en contra de lo que es razonable. Larrea responde en consonancia con Ortega y Gasset quien en *El tema de nuestro tiempo* pedía someter la razón a la vitalidad (Pratt, 2001: 154).

En la sección de *Version céleste* titulada «Pure perte», el foco se sitúa en las dificultades de construir ese edificio basado en la complementariedad de opuestos que se expuso en «Ailleurs». Además de «cazador furtivo», ahora el poeta adopta la identidad de Ulises en su viajar constante en busca de esa complementariedad entre su yo interior y el exterior, entre el conocimiento y la vida, la esperanza y el desaliento. El viajero dialoga consigo mismo, jugando el doble papel de sujeto observador y objeto observado. El vértigo que implica mantener el equilibrio entre extremos opuestos le hace recaer en idealizaciones, como la de encontrar la estatua de un héroe de sol con conocimiento superior que a la vez tenga los pies a flor de agua y los ojos a flor de invierno, es decir, equilibrados (Larrea, 1989a: 166, 162).

La marca del tiempo en nuestras percepciones es uno de los factores que más directamente señala el fracaso de aferrarse a idealizaciones y, por tanto, la necesidad de admitir la relatividad, pues el ojo capta múltiples y variables perspectivas, como sucede en el curso del tiempo. En la noche, cuando la oscuridad afecta la percepción con «ses paupières lourdes», es posible reincidir en las idealizaciones y creer poder llegar «jusqu'au jardin profond» (Larrea, 1989a:126). La seguridad de la visión asumida en las «paupières gonflées d'un air familier», se vuelve un deseo sin base. Aun así, el poeta reconoce no saber bien a qué le conducen sus distintas perspectivas, y se pregunta a sí mismo: «Monsieur de quarante ans que voyez-vous ?». Su papel es interpretar «morceaux de ciel et de nuages», lo cual no es fácil, pues esas nubes se mueven constantemente, y están «poussiéreux comme des bouteilles d'un caractère rêveur» (Larrea, 1989a: 132). El polvo sugiere que los mensajes de las nubes son difusos porque aún están envueltos en sueños de una estética ya pasada de moda.

Pero el hablante insiste, pidiendo la vuelta de valores familiares y tradicionales para contrarrestar el número de víctimas del tiempo que caen especialmente en el atardecer. Lo que recibe, sin embargo, es un «horizon d'aveugle» donde «les pigeons se conduisent comme des arrière-pensées» (Larrea, 1989a: 118, 119). Los pichones no transmiten mensajes directos sino con segundas intenciones, carentes de transparencia. El deseo de lograr un sentido único y confiable se disuelve en alusiones, probabilidades y conjeturas, confirmando la imposibilidad cuántica de lograr un conocimiento completo (Larrea, 1989a: 100). Muy a menudo, el horizonte está lleno «d'alarmes éphémères» o esplendores vanos que seducen con imágenes de «fleuve des fleurs» transcurriendo realmente «par les sables des sables». Pero algunas veces en ese trayecto el horizonte «ouvre sa main et quelque beauté s'envole», o bien, «chaque jour nous sert une aile d'horizon possible», ala para continuar en el vuelo hacia ese «ailleurs». Y

estos signos esperanzadores se producen «dans la vaisselle que casse votre rire» (Larrea, 1989a: 126, 132,120), es decir, cuando el tú se ríe de los valores domésticos de la burguesía rompiendo la vajilla, algo tan propio de esa clase social, rompiendo así con sus valores establecidos.

Por eso afirma que la búsqueda se sustenta en «les rapports existant entre mes yeux et les bourgeons de femme» (Larrea, 1989a:122). «Bourgeons» apunta al despertar de la sexualidad, pero también a la naturaleza y su secreto de vida. La visión (ojos) del poeta se orienta al ir hallando «bourgeons» en los que va percibiendo vislumbres del Tú o Ella, encarnación de la creatividad y la vida como si, según sucede con los experimentos cuánticos, cada caso de observación supusiera un estado epistemológico nuevo y diferente. Esos «rapports» señalan el reconocimiento por parte del poeta de la necesidad de establecer enlaces complementarios entre sus ojos o percepción y esos brotes de mujer, dos ángulos que deben yuxtaponerse y hacerse complementarios.

Junto a las dificultades en ver y percibir, el sujeto experimenta la disgregación en su propio ser, acosado por todas partes por espadas que lo cortan en pedazos («Il y a partout des épées qui me coupent»), teniendo que andar sobre cavernas «craquantes comme des crânes» –el posible final de todas sus cavilaciones mentales– y ni los pájaros que duermen en sus ojos pertenecen a esos ojos (Larrea, 1989a:162) pues los ojos, sede de la percepción, carentes del vuelo creativo, se ven reducidos a un mirar limitado. El hablante se identifica con los vencidos cuyas ventanas están empavesadas por el hollín oscureciendo toda visibilidad y «les contingences se present à la porte comme des mendiants». Sus sueños le abandonan «sans un geste de cambrioleurs surpris» (Larrea, 1989a: 200, 202), analogía que señala la gravedad de perder los sueños pues ni siquiera hay un intento de ocultar el propio abandono, y sus lágrimas en forma de cruz, lo señalan como víctima expiatoria. Y aunque trata de continuar en su marcha como si nada hubiera pasado, «l’horizon fait figure d’une confiance mal placée» (Larrea, 1989a: 202). A su vez el Tú, el espacio donde debería darse la complementariedad tiene una lengua ahuecada y triste, incapaz por ello de disipar la niebla, con ojos vacíos que no pueden concebir un conocimiento nuevo, y «elle est inachevée comme une église» (Larrea, 1989:216). La analogía de una iglesia inacabada sugiere el incumplimiento de Ella y sus promesas. El hablante se siente «dans l’invincible mer de fouets qui m’inonde», otro ejemplo de percibirse como víctima expiatoria. De las gentes solo recibe cóleras y reducido a la soledad, el poeta percibe el universo inundado «de rencontres de cloisons et de pertes». El Tú presenta un amor de arena, cobijando niños (esperanzas) adormilados. Los dedos con que proceder en la escritura están secos, con solo vestigios de lluvia (Larrea, 1989a: 224, 232, 238,240). La única manera de prolongar su vida es gracias a la golondrina tan becqueriana que vuelve cada primavera, permitiéndole seguir aferrándose a sueños románticos.

La realidad del Tú/Poesía/Ella, donde debería ubicarse la complementariedad, se expresa en un subjuntivo o condicional de probabilidad, indicando lo que pudiera

haber sido, pero no es ni llegó a ser. Es un Tú que depende de una hermosura volandera, perdida en selvas de error, poco estable y que traiciona su ardor al expresarse en hojas o escritura procedentes de un pecho débil sometido a los extremos de luz y abismo (Larrea, 1989a: 165).

El mundo entorno a veces se articula como un «nosotros» donde todos nos hallamos incluidos con rostros demacrados y cuerpos fragmentados, pues estamos «malades dans la haine» o, lo que es igual, carentes del amor que proporcionaría los enlaces necesarios. Nuestros gestos descarnados son signos de edificios personales «laissant tomber des murs le long de notre corps», las gentes expresan cóleras y violencia, y tienen olvidos a los que el poeta debe sacrificar sus deseos «d'atteindre le lendemain» (Larrea, 1989a: 166, 194, 192). Todo entorno adopta un giro doliente, carente de armonía, pues el universo ya no es una flauta y el camino del poeta pierde contornos al blanquearse en las arenas del tiempo (Larrea, 1989: 202). El poeta evoca el *ubi sunt* manriqueño, pero el mundo se ha convertido en «un miroir inégal» de reflejos erróneos, un tejido «de toits vitreux», un desierto (Larrea, 1989a: 204, 222). Estas imágenes especulares y de reflejos falsos muestran el fracaso de la complementariedad entre opuestos. «Nosotros» es un grupo sin corazón, que «change de costumes aux couleurs» sin ofrecer ninguna certeza (Larrea, 1989a: 168, 170). El individuo se diluye girando como un molino en todas las direcciones. El Tú/Ella es una «sœur inachevée», pues la yuxtaposición con su contrario no se ha realizado (Larrea, 1989a: 190, 186).

En la última sección del libro, con igual título al de toda la colección, el poeta ha llegado a la edad de 40 años y reconoce que el azar y los peligros no se pueden controlar (Larrea, 1989a: 244). El espejo donde se reflejaba la imagen propia se hace añicos («Éclats de glace», 1989a: 252), destruyendo toda esperanza de complementariedad entre imágenes contrarias. Aunque el camino se abre a una multiplicidad de opciones, todas permitidas y todas hermosas, se trata también de un riesgo por el temor a caer en la locura, el delirio o la creencia en esplendores que solo proporcionan una visión efímera. Lo que se busca es «la voie des éclairs impérissables» (Larrea, 1989a: 256), otro intento de idealización, donde las epifanías no serían efímeras. Aunque el poeta/Ulises, revelando la astucia del nombre que ha adoptado reconoce tener dos ojos, uno encantador y otro perturbador, de nada le sirve esa doble capacidad perceptiva para llevar a cabo una yuxtaposición de contrarios; lo que consigue es un eclipse «de terre / bien sûr à s'y méprendre» (Larrea, 1989a: 268).

La complementariedad fracasada en estos versos se debe, según indica el poeta, a que la vida, como «torche / inapprivoisée», ha desvelado su enigma presentándose como una fuerza inagotable e incontrolable. La vida es una «aventurière» que se ha despojado de los velos, máscaras y supersticiones procedentes de los grandes discursos religiosos, filosóficos, científicos y culturales de la tradición occidental. En su desnudez, la Vida supone un reto a todo intento de equilibrio. Por eso la llama «Angelique

éclatante», de lo cual resulta una «anxiété des signes» (Larrea, 1989: 244, 248). El azar y el porvenir sellan sus formas inciertas en las sienas de la vida constituyendo su esencia. La vida es «d'elle-même entourée d'elle même» pues no hay nada más allá: «L'ambre nu de la vie n'offre plus de résistance» (Larrea, 1989a: 244, 248, 250, 252, 254). Ambos, Bohr y Larrea coinciden en reconocer la verdad irreducible de la vida, fuerza que, por su carácter imparabable, resulta admirable, incomprensible e inabarcable.

Como «fille-phare», la vida está fuera de sí, «éperdue», como se expresa en el «moutonnement des races» y en la «pluralité de mères». El poeta parece incapaz de contener el poder arrollador de la vida. Por eso ha dejado atrás el «sceptre» y la «pourpre», distintivos de sistemas jerárquicos, para que la vida tome la iniciativa de seguir el camino de los espejos con sus múltiples reflejos, es decir, de admitir el multiperspectivismo con todos sus riesgos: «elle prend toute entière le chemin du miroir» (Larrea, 1989a: 286, 288). Volviendo a la imagen especular, la manera de lograr la complementariedad va a estar en las impredecibles manos de la vida.

Esta resolución implica el rechazo de modas y corrientes poéticas distanciadas de la vida, como el modernismo. Por eso el cisne está en su ataúd de orgullo y la plaza del honor bosteza. Ahora lo que predomina y es fuente de gozo es hallarse en «pêle-mêle de leur promiscuité», es decir, ser parte intrínseca de la vida asumiendo todos sus enredos. El Tú, «ô toujours Contournée», refleja la realidad de los enredos y la importancia del contexto. Ella es ahora «la Dernière Page», pues no hay nada más allá de Ella/vida. Y bajo la parra, referencia a la planta de donde procede la vendimia del conocimiento a partir de una entrega dionisiaca a expensas de la razón, vivir «devient la grappe impossible d'atteindre». La inagotable vida es una «hémorragie» difícil, si no imposible, de controlar o de entender su dirección. Es una fuerza que se resiste a la conceptualización. Ella/vida es «délayée insaisissable» (Larrea, 1989a: 302, 310, 312, 246).

El reconocimiento de lo irreducible de la vida no soluciona el papel que debe jugar el plano mental, y aceptar la vida implica aceptar la realidad del azar. La certidumbre de los grandes discursos, representada en el sol, se ha reemplazado por el deseo cuyo color verde sustituye al dorado tiñendo el sol con el color de la Vida. El poeta busca hallar un soporte ante la incertidumbre, incluso los árboles buscan la supervivencia «dans l'éloquence du nombre», tratando de controlar la fuerza de la Vida con el rigor matemático. Pero la Naturaleza se vuelve «indu» (Larrea, 1989a: 284, 298, 258) o inapropiada dejando el proceso en suspenso, sin saber cómo o por qué optar. Hay serios intentos de establecer lazos entre los polos opuestos con brazos imaginarios que se buscan y se alargan desde una a otra orilla de la llama, «des bras se cherchent des bras s'allongent / imaginaires / d'une rive à une autre rive de la flamme». Pero la vida es «cette joie si vive qui naît de tout confondre», que supera todo

intento de jerarquía en una mezcla donde reside el azar o «des coups de dés» (Larrea, 1989a: 246, 280, 282).

El poeta se experimenta como dividido, y la dualidad parece triunfar como un «tragique contraste de l'aube et du granit», dos elementos muy distintos, el uno de apertura y evanescencia, el otro de dureza y rigidez. La dualidad se presenta como una boca cuyas mandíbulas trituran «une clarté vivante» (Larrea, 1989a: 296, 300, 316). Al destruir la transparencia lo que queda son ojos cerrados y fijos en la certeza de que no es posible alcanzar un conocimiento completo y certero. El poeta se refugia en la choza de su limitado saber, donde el oro y el éxtasis ven sus idealizaciones esfumarse en «le ciel attaché à une colonne fuyante de fumée». Por eso el poeta se ve en la necesidad de urdir «tissus d'urgence». Se va «de vide en vide», y cuando se vuelve a buscar soporte en las madres (el pedernal madre u origen), algunas están hechas pero otras madres están en ruinas y lo que pueden hacer es esperar aquí y allí «comme des trapes» (Larrea, 1989a: 320, 258, 266) pues lo que ofrecen de seguridad y origen tampoco está claro.

Cuando el poeta dice que la poesía no es pan reitera lo que ya dijo en «Carta abierta a J. Lipchitz» de que el arte creativo no es cuestión de pan sino de «Palabra» creativa, formulación del Espíritu, para y por el Espíritu (Larrea, 1984: 187). El logro de esa palabra debería llevar a una nueva dimensión o estado vital: extraindividual, suprasocial, transconsciente, espiritual:

Porque así como la supuesta disolución matemática por los desiertos de lo abstracto está conduciendo al beneficio de la energía intraatómica, así la abstracción poética en la entraña de sus refinados caleidoscopios hace posible el advenimiento a conciencia y la implantación de las vivencias esenciales en la heredad del Hombre (Larrea, 1984: 189).

La cita apela a la abstracción en los planos científico y poético, supuestamente como un medio de mantenerse a flote ante la avalancha de la vida. Pero, la interrogación al final, «¿Paraíso?», pone en entredicho la propuesta de recurrir al plano de la abstracción.

4. Conclusiones

Larrea y Bohr coinciden en señalar una serie de áreas y puntos donde se da cita la correspondencia entre las artes y las ciencias. Su entendimiento de la transdisciplinariedad, de que los campos del saber son una totalidad, es fundamental tanto para el desarrollo del principio de la complementariedad como para el entendimiento de lo que es la vida. Para ambos la clave de la vida se halla en el principio de la complementariedad como lucha o encuentro entre dos polos opuestos en cuya yuxtaposición se asienta el movimiento vital. Ambos reconocen que en este constante movimiento domina lo que Heisenberg representó en su principio de incertidumbre –de que nunca podemos lograr un conocimiento total–, así como el de la indeterminación de

Bohr que no solo apela al conocimiento, sino también a la ontología. Reconocen ambos el papel fundamental del observador y su inserción con el objeto observado, la indivisibilidad de los elementos que constituyen la trama cósmica y que responde a su complejidad, el desplazamiento de la causalidad y la existencia de ciertos modelos o patrones que apuntan a un espíritu universal o de la época (*cf.* Caro y Murphy, 2002: 3).

El lenguaje de Larrea responde a lo que se entiende como estética cuántica porque su factor distintivo es ser una producción y no una representación. Y es así porque el texto no se refiere a una realidad objetiva que está ahí fuera, sino inventada. Se relaciona, entonces, con el entendimiento que Bohr tiene del lenguaje común como el medio necesario para las descripciones cuánticas, repetido en muchos de sus escritos, pues no se trata de representar la realidad, sino los elementos no accesibles de ella (Bohr, 1963: 10, 11, 59)⁸. Ambos, entonces, configuran un nuevo tipo de objetividad. Como el sujeto observador está enredado con el objeto observado lo que resulta es materia mental. El dinamismo en el mundo cuántico no puede interpretarse de manera dualista sino como un todo donde cada polo solo se entiende en relación con su opuesto. Esto significa que la «identidad existe en la diferencia» ya que un aspecto no se da sin trazar al otro. Significa, además, que el acercamiento debe ser holista (Caro y Murphy, 2002: 38, 79).

Artistas como Larrea, y físicos, como Bohr, se confrontan con un mundo en movimiento constante donde el tiempo no es una medida de secuencias sino un campo dinámico de relaciones. En este dinamismo se producen las yuxtaposiciones y superposiciones, haciendo que los contornos entre las cosas se diluyan. Se trata de un mundo donde espaciotiempo está dinamizado y no hay puntos focales discernibles. El pasado no ha desaparecido ni el futuro está por venir pues todo está aquí y ahora. En esta «copresencia» de eventos, no hay espacio para la identidad total de cualquiera de ellos (Caro & Murphy, 2002: 81, 83). Hay que recurrir, entonces, a un lenguaje en flujo, y al haber una superposición de fenómenos, la perspectiva se confunde. Como ya se ha visto, Larrea se refiere a este fenómeno como la fuerza arrolladora e incontrolable de la vida.

Por eso Larrea creía que «Por los contrarios se encarama uno, y luego sacrificar el deseo de encaramarse». Y es mediante la yuxtaposición de los contrarios que «encaramarse», como subirse a un lugar alto, se hace posible. Tras haberlo logrado, la cita apela a sacrificar ese mismo deseo que llevó a la yuxtaposición, evitando una síntesis que sería sinónimo de estatismo. Y así lo confirma el poema «Contradicción» donde Larrea reconoce la necesidad de contradecirse uno mismo, pues, de no hacerlo,

⁸ La insistencia en el uso del lenguaje común en la descripción de las observaciones se cumple, como señala Bohr, en los detalles específicos sobre el experimento y los aparatos usados. Incluso en las matemáticas, añade el físico, se recurre a un uso general del lenguaje, con el suplemento de ciertos instrumentos que resultarían torpes en la descripción ordinaria (Bohr, 1963: 60).

la persona se volvería una estatua de mármol cerebral. Sería un huir del tiempo y olvidarse de la realidad (Bary, 1984: 172). Negarse debe implicar afirmarse, pero sin optar ni por lo uno ni por lo otro, sino por ambas cosas a un mismo tiempo para llegar a un estado superior donde sea posible ver ambas desde abajo.

En su ensayo sobre la transdisciplinariedad de Nicolescu, Francis-Norbert *et al.* (2012: en línea) sitúan ese «estado» en un nivel ternario o interfaz entre sujeto y objeto:

and the object not having to do properly neither with the subject nor with the object, and not even with an eventual divine origin or climax of the syntheses or synesthesia of the two. It solely offers the possibility for a dialogue between antagonisms, and does not replace them, nor does it synthesize them. It behaves as a catalyst or substance that accelerates or decelerates a chemical reaction. The Hidden Third assures the connection between different levels of reality through a phenomenon of paradox, of coincidentia oppositorum, of being A and non-A at the same time.

Y lograr ese espacio entre junturas es lo que Larrea se propuso al «entrar en poesía», pulverizando, mediante el idioma francés, su sistema de creencias y su lenguaje, renunciando así a su herencia cultural en sus aspectos más exteriores y superficiales y salirse «de los límites tradicionales de la conciencia dualista de Occidente» (Bary, 1976: 22-23).

La reacción de Larrea, al constatar la incertidumbre en la base de su subjetividad, posibilita imaginar la de los físicos en la cuántica al descubrir, en contradicción a todo lo que se creía, que la materia consiste en una miríada de partículas en movimiento, eludiendo toda base en un último nivel de la realidad, cuyas interacciones no responden a los principios de causalidad y localidad y cuyo indeterminismo contradice las certezas de la física clásica. Y como todo está constituido por átomos, todo lo que se debe de entender como vivo tiene que incorporar o tomar en cuenta esos constantes temblores y meneos de los átomos en la base de la materia y de la identidad⁹.

⁹ En una anotación en *Orbe*, Larrea (1990: 12-13) escribe que estando en el hipódromo tuvo la experiencia de una «dislocación de la idea de tiempo» constatando que, «sueño y realidad, consciente e inconsciente, idea de yo y de no yo, idea de tiempo y eternidad se compenetraban íntimamente» siendo inútil «intentar discernir donde empezaba una y terminaba otra». El resultado fue la necesidad de «modificar en principio la idea de mí mismo». En otro lugar, Larrea (1990: 17) registra la experiencia del «enrarecimiento del yo» pues de haberse sentido como algo sólido, cristalizado, «invariable de pasados tiempos quedó reducida[o] a un estado gaseoso a merced de los más débiles agentes. No existía puesto alguno donde apoyarse». Estas reflexiones sobre su propia subjetividad reflejan los avances en la física sobre el átomo y la materia que, de presencia sólida estaba revelando la misma porosidad y estado gaseoso de que habla Larrea en su subjetividad.

La física cuántica, según Heisenberg, uno de sus portavoces, refleja el *Zeistgeist* o espíritu de la época, equivalente al Espíritu universal y colectivo del que habla Larrea, como noción donde se acumulan las memorias, creencias, mitos de la humanidad sobre una naturaleza eterna. A los artistas es a quienes les toca articular ese Espíritu universal, según señala Heisenberg (1958: 109), y Larrea lo lleva a cabo mediante su personal estilo en *Versión celeste*, dejándose conducir por los medios que le ofrece el idioma francés, arriesgándose al azar de las palabras en cuyo fluido radioactivo cada cosa puede ser y es otra cosa (1987: XII). Pero los escritos que se han venido citando –*Orbe*, «Presupuesto vital», «Carta abierta a Liptchitz», *Versión céleste*– expresan sin reservas la total dedicación del autor al principio de complementariedad, junto con la angustia y desaliento ante la dificultad de mantenerlo. Lo que queda, como hizo Bohr, es aceptar lo irreducible de la vida pues, en última instancia, se trata de una cuestión de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2009): *The Signature of All Things. On Method*. Traducción de Luca D'Isanto y Kevin Attell. Nueva York, Zone Books.
- BARAD, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & Londres, Duke University Press.
- BARY, David (1976): *Larrea: Poesía y transfiguración*. Barcelona, Planeta.
- BARY, David (1984): «Sobre la poética de Juan Larrea», in *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-Textos, 107-123.
- BARY, David (1987): «Introduction», in *A Tooth for a Tooth. Selected Poems of Juan Larrea (1925-1932)*. Lanham, University Press of America, VII-XIII.
- BOHM, David (1985): «On Bohr's Views Concerning the Quantum Theory», in A.P. French A.P. y P.J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 153-159.
- BOHR, Niels (1958): *Atomic Physics and Human Knowledge*. New York, John Wiley & Sons, Inc.
- BOHR, Niels (1963): *Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*. Nueva York, Londres, Interscience Publishers.
- CARO, Manuel J. & John W. MURPHY [eds.] (2002): *The World of Quantum Culture*. Wesport (Conn.), Praeger.
- CIFRE-WIBROW, Patricia (1984): «Los estudios interdisciplinarios sobre Schnitzler y Freud. ¿Atrapados en la trampa de la analogía?», in David Bary, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-Textos, 265-309.

- CORDERO DE CIRIA, Enrique & Juan Manuel DÍAZ DE GUEREÑU [eds.] (1986): *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego 1916-1980*. San Sebastián, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto.
- DAVIES, Paul (1982): *Other World. Space, Superspace and the Quantum Universe*. Nueva York, Simon & Schuster.
- FRANCISC-NORBERT, Ormeny y Theodora-Eva STÂNCEL (2012): «Transdisciplinary Approach of Imagination and Angels – The Transcultural Hidden Third: From Andrei Plesu to Basarab Nicolescu». *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Studia Europaea*, 57:1, 129-159. URL: <https://web.a.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=12248746&asa=Y&AN=74559493&h=Pwi%2fTs%2b4T9QWdQ9>.
- GALA, Candelas (2016): *Sinergias. Poesía, física y pintura en la España del siglo XX*. Traducción de Isabel Palomo. Barcelona, Anthropos.
- GAMONEDA, Amelia (2015): «Lugar común», in Amelia Gamoneda (ed.), *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*. Madrid, Abada Editores, 5-15.
- GAMONEDA, Amelia (2015): «Resistencia y flexibilidad de la analogía. Modelos científicos, cognición y metáfora», in Amelia Gamoneda (ed.), *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*. Madrid, Abada Editores, 93-175.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2015): «El diccionario romántico de Poincaré», in Amelia Gamoneda (ed.), *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*. Madrid, Abada Editores, 17-91.
- HANNAY, Alastair (1982): *Kierkegaard*. Londres, Boston, Melbourne y Henley, Routledge & Kegan Paul.
- HAYLES, N. Katherine (1984): *The Cosmic Web. Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*. Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- HEISENBERG, Werner (1985): «Reminiscences from 1926 and 1927», in A.P. French & P. J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 163-171.
- HEISENBERG, Werner (1969): *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona, Seix y Barral.
- HEISENBERG, Werner (1958): *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*. Edición de Ruth Nanda Anshen. Nueva York, Harper & Brothers Publishers.
- HOFSTADTER, Douglas & Emmanuel Sander (2013): *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire on Thinking*. Nueva York, Basic Books.
- HONNER, John (1987): *The Description of Nature. Niels Bohr and the Philosophy of Quantum Physics*. Oxford, Clarendon Press.
- ILIE, Paul (1970): «The Surrealist Metaphor in Juan Larrea». *Symposium*, 24, 330-339.
- JONES, R. V. (1985): «Complementarity as a Way of Life», in A.P. French & P. J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 320-324.

- KOTHARI, D. S. (1985): «The Complementarity Principle and Eastern Philosophy», in A.P. French & P. J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 325-331.
- LARREA, Juan (1954): «An Open Letter to Jacques Lipchitz». *College Art Journal*, 13:4, 251-288.
- LARREA, Juan (1984): «Carta abierta a Jacques Lipchitz». *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 20-21, 167-190.
- LARREA, Juan (1987): *A Tooth for a Tooth. Selected Poems of Juan Larrea (1925-1932)*. Traducción e Introducción de David Bary. Lanham, University Press of America.
- LARREA, Juan (1989a): *Versión celeste*. Ed. Miguel Nieto. Madrid, Cátedra.
- LARREA, Juan (1989b): «Presupuesto vital», in Miguel Nieto (ed.), *Versión celeste*. Madrid, Cátedra, 350-355.
- LARREA, Juan (1990): *Orbe*. Edición de Pere Gimferrer. Barcelona, Seix y Barral.
- MACKINNON, Edward (1985): «Bohr on the Foundations of Quantum Theory», in A. P. French & P.J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 101-120.
- NICOLESCU, Basarab (2013): *Teoremas poéticos*. Traducción de Clara Janés. Madrid, Salto de página.
- NIETO, Miguel (1989): «Introducción», in Juan Larrea, *Versión celeste*. Madrid, Cátedra, 11-57.
- PAULI, Wolfgang (1994): *Writings on Physics and Philosophy*. Edición de Charles P. Enz & Karl von Meyenn. Traducción de Robert Schlapp. Berlin, Springer-Verlag.
- PETERSEN, Aage (1985): «The Philosophy of Niels Bohr», in A.P. French & P. J. Kennedy (eds.), *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 299-310.
- PRATT, Dale J. (2001): *Signs of Science. Literature, Science, and Spanish Modernity since 1868*. West Lafayette (Ind.), Purdue University Press.
- SMITH, Alan E. (1995): «“Un color le llamaba Juan”. La elegía y el mito». *Ínsula*, 586:12, 17-18.
- WHEELER, John A. (1985): «Physics in Copenhagen in 1934 and 1935», in A.P. French & P. J. Kennedy, *Niels Bohr. A Centenary Volume*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 221-226.

La prosa científica de Pierre Teilhard de Chardin como texto sonoro: límites y cobordismos

Marta CURESES

Universidad de Oviedo

cureses@uniovi.es

ORCID: 0000-0002-4184-4133

Resumen

La creación artística en los años de vanguardia transgredió la delimitación tradicional entre formas y géneros. La teoría de cobordismos de René Thom, modelo de variedades que presentan el límite común de una misma variedad, sirve para explicar el proceso que eleva a rango literario un enunciado científico. En la frontera de poesía y ciencia, se analiza como ejemplo la obra *Dilatación fonética* del compositor Agustín González Acilu, concebida durante sus años de vida en París, sobre un texto en francés de Pierre Teilhard de Chardin.

Palabras clave: Poema en prosa, Texto científico, Composición, René Thom, Agustín González Acilu.

Résumé

La création artistique pendant les années d'avant-garde a transgressé la délimitation traditionnelle entre formes et genres. La théorie des cobordismes de René Thom, modèle de variétés qui présentent la limite commune d'une même variété, permet d'expliquer le processus qui élève au rang littéraire un énoncé scientifique. Aux confins de la poésie et de la science, il est question d'analyser l'exemple de l'œuvre *Dilatation phonétique* du compositeur Agustín González Acilu, conçue pendant les années qu'il avait vécues à Paris, sur un texte en français de Teilhard de Chardin.

Mots clé : Poème en prose, Texte scientifique, Composition, René Thom, Agustín González Acilu.

Abstract

Artistic creation during the avant-garde years transgressed the traditional delimitation between forms and genres. René Thom's cobordisms theory, a model of varieties sharing a common one, helps us in explaining the process for raising a scientific statement into a literary condition. At the border of poetry and science, we consider here as an example

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

González Acilu's composition *Dilatación fonética*, a work written during his years in Paris, on a French text by Pierre Teilhard de Chardin.

Keywords: Prose poem, Scientific text, Composition, René Thom, Agustín González Acilu.

1. Introducción

Georges Bataille concluye las últimas páginas de *L'Érotisme* manifestando que toda existencia, en lo concerniente a los hombres, está particularmente ligada al lenguaje, y el lenguaje nunca es independiente del juego entre lo prohibido y la transgresión. Podríamos haber comenzado con unas palabras de Jean-Jacques Ampère: «Les langues en général commencent par être une musique et finissent par être une algèbre», pues viene muy bien al planteamiento que aquí se expone. Precisamente esta es la cita elegida por Pierssens (1990: 55)¹ para iniciar el cuarto capítulo de sus ensayos de epistemocrítica *Savoirs à l'œuvre*, dedicado a la lingüística de Mallarmé. El concepto de transgresión implica una norma, un rigor que de uno u otro modo se vulnera. La norma sugiere un código, y el código presupone un sistema de signos encaminado, en principio, al acto comunicativo.

Frente a las polémicas de los epistemólogos sobre la posible definición de lo que es y no es una ciencia, René Thom² manifiesta que toda ciencia es, antes que nada, el estudio de una fenomenología, es decir, «los fenómenos que son objeto de una determinada disciplina científica aparecen como accidentes de formas definidas en un espacio dado, al que podemos llamar *espacio substrato* de la morfología que se estudia» (Thom, 1985: 9), y que en los ámbitos más generales, como la física o la biología, suele ser el espacio-tiempo. El matemático francés hace notar con cierto asombro que algunas disciplinas, sobre todo las ciencias del hombre, se preguntan cuáles son los hechos a estudiar antes de tener una descripción morfológica de su campo de estudio. Sus inquietudes en el ámbito de la topología algebraica, a la que se dedicó en los años cincuenta, le llevaron a interesarse por las llamadas *variedades cobordantes*, en el intento de averiguar cuándo dos variedades constituyen el límite común de una misma variedad, cuestión que, lejos de ser gratuita, reviste un tono filosófico:

Tenemos dos espacios, dos variedades diferentes, y se trata de algún modo de unirlos con una especie de deformación conti-

¹ La cita de Ampère procede de *Histoire de la Littérature française au Moyen Âge comparée aux littératures étrangères* (París, Just Tessier Libraire-Éditeur, 1841, p. 3).

Este artículo ha sido realizado en el marco de las actividades del Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio de Economía y Competitividad (ref. FF12017-83932-P).

² René Thom (Montbéliard 1923 – Bures-sur-Yvette 2002).

nua. El mejor procedimiento consiste en la construcción de un *cobordismo* entre las dos variedades. Con la ayuda de este tipo de ideas he desarrollado toda una técnica sobre las aplicaciones diferenciables, mediante la cual he podido resolver, por lo menos técnicamente, si dos variedades son cobordantes, reduciéndolo a términos puramente algebraicos (Thom, 1985: 26).

En términos sencillos, un *cobordismo* (fig.1) para dos variedades n -dimensionales M y N consiste en una variedad compacta de dimensión $(n+1)$ tal que los bordes de esa variedad consistan en la unión disjuntiva de las variedades dadas³. Es decir: cuando una variedad de dimensión (n) es la frontera de una variedad $(n+1)$. Heinz Hopf describía el cobordismo de Thom como una de esas construcciones aparentemente triviales de las que no se esperaban resultados significativos y que terminó siendo extremadamente fructífera. Los trabajos sobre el cobordismo hicieron merecedor a René Thom de la medalla Fields, y su impulso de la rama de la matemática dedicada a la teoría de los sistemas dinámicos tuvo enseguida una prolongación filosófica que desembocó en el primer teorema de clasificación de las catástrofes elementales, proposición que unifica todos los hechos observables en la naturaleza «aussi bien du côté de la nature inorganique que dans la sphère biologique, ou même, atteignant la strate culturelle, à la base du langage humain» (Petitot, 1983: 4-64). Los estudios de René Thom en materia de semiolingüística estructural y cognitiva y su conexión con la teoría de las catástrofes fueron recibidos de manera desigual por los especialistas: su amigo Roman Jakobson fue siempre muy entusiasta, igual que los alemanes Hansjakob Seiler y Wolfgang Wildgen, el danés Per-Aager Brandt, Bernard Pottier en Francia o Umberto Eco en Italia, si bien la mayoría mostraron ciertas reservas. Encontramos ante este tema una situación similar a la que se produce frente a su teoría de la morfogénesis biológica. Para los especialistas en lingüística y semiótica Thom era una especie de meteorito del espacio cuyas teorías matemáticas no entendían (Petitot, 2015) y, por otro lado, los científicos que comprendían muy bien sus teorías matemáticas no tenían manera de entender las cuestiones

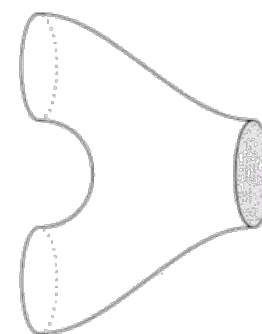


Fig. 1

³ La noción de cobordismo se basa en los presupuestos de la clasificación topológica planteada por Poincaré y Pontryagin. Véase una definición de este término, no reconocido en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, en <https://www.universalis.fr/dictionnaire/cobordisme>.

semiolingüísticas que planteaba René Thom, cuyo máximo referente en la materia fue Lucien Tesnière⁴, a quien había conocido durante su etapa en Estrasburgo.

En *La búsqueda de la lengua perfecta* se pregunta Umberto Eco si no sería posible concebir una máquina capaz de generar todas las lenguas posibles a la manera de G. P. Harsdörffer y su propuesta en *Mathematische und philosophische Erquickstunden* (1651) donde plantea un juego de generación automática de casi cien mil palabras en alemán, incluidas aquellas que no existen, mediante combinatoria. Y refiriéndose a la postura de Valéry respecto al *analysis situs* o topología en su proyecto de topografía mental, muestra que la conexión entre cobordismo y topología no es privativa de René Thom. De hecho ha sido sugerida por diversos especialistas, entre ellos Judith Robinson (1962: 70):

La valeur de la topologie pour l'analyse de l'esprit réside dans le fait qu'elle permet d'étudier, en faisant abstraction de toute notion de quantité et de mesure, les rapports de contact et de continuité entre les points et les espaces qui les contiennent.

En el prólogo titulado «Épistémologie et Linguistique» que Thom escribe para el texto de Wildgen *De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique*, señala el particular estatuto que, entre todas las ciencias, tiene la lingüística pues, en efecto, entre todas «elle offre cette particularité d'être rigoureusement inutile» (Wildgen, 1999: 1). Aunque la explicación es compleja, fundamentalmente se refiere al hecho de que la transmisión de una lengua de padres a hijos se realiza por un proceso básicamente instintivo, a diferencia de lo que sucede en las «sciences dures». En este segundo tipo de ciencias la celebridad del hallazgo se asocia al nombre del descubridor –el teléfono de Bell, el radio de Curie, el átomo de Bohr o la vacuna de Pasteur –, mientras que en la lingüística hay dificultad para proceder de manera similar, pues los grandes lingüistas deben su celebridad, no a los hechos, sino «à des constructions philosophico-théoriques que la posterité, le plus souvent, a condensées en une brève formule. Il semble donc que ce soit au niveau d'une analyse abstraite de leur œuvre que sont jugés ces auteurs» (Wildgen, 1999: 1)⁵. En este cruce de caminos, el mestizaje epistémico y metodológico entre disciplinas ha dado lugar a debates que, con intención claramente proactiva, resuelven abandonar la conquista de territorio ajeno, un pacto de respeto mutuo, en favor de un trabajo en la frontera (Schwartz y Berti, 2018). Una frontera que no separa: plantea la posibilidad de intercambios que interesan a las partes.

⁴ Tesnière (Mont-Saint-Aignan 1893 – Montpellier 1954) no llegó a ver publicada su obra *Éléments de Syntaxe structurale* (1959), que recoge su teoría sintáctica a partir de *stemmas*, representación gráfica precursora de la gramática generativa de Chomsky.

⁵ Cita los casos de «l'innere Sprachform de W. von Humboldt, la ternarité de Peirce, le structuralisme jakobsonien, l'arbitraire du signe saussurien, le générativisme de Chomsky ».

Los límites de música y ciencia no existen como escisión entre campos de conocimiento independientes. El sentido de relación intrínseca entre sus respectivos ámbitos de acción puede auxiliarse, por ejemplo, de los escritos sobre la historia de la ciencia de William Whewell, donde se hace uso de la invención del término «colligation of facts» a fin de coordinar hechos e ideas en un contexto dialéctico apropiado, definiéndolo como una parte de la formación de nuestro conocimiento que podemos aplicar a todos los casos en los que, mediante nuestro intelecto, establecemos una conexión entre fenómenos que se presentan ante nuestros sentidos. El conocimiento de esas conexiones, acumulado y sistematizado, es Ciencia (Whewell, 1984: 206)⁶. Y aún añade otro término más preciso, «consilience of inductions», que emerge cuando una inducción obtenida de un género de hechos coincide con otra inducción obtenida de una clase distinta, algo así como una prueba de la veracidad teórica del supuesto. Una inducción no es la simple suma de hechos coligados: los hechos no se unen, se contemplan desde un nuevo punto de vista⁷.

Ahora bien, tal y como recoge René Thom en *Esquisse d'une Sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*, «l'expérience première, en toute réception des phénomènes, est la discontinuité. Mais la discontinuité présuppose le continu» (Thom, 1988: 17). Se trata, por tanto, de fenómenos que en matemática implican cambios bruscos o discontinuidad. Este es en esencia el pilar de la teoría de las catástrofes, que irrumpe en la escena científica y filosófica internacional en 1972 con la clamorosa aparición de su libro *Stabilité structurelle et morphogénèse*, suscitando un debate teórico que vino a ser el inicio de una ruptura epistemológica:

Un survol de cette singulière conjoncture montre qu'elle est l'effet de l'intrusion brutale de mathématiques fondamentales dans des régions réputées non formalisables et traditionnellement vouées à la langue naturelle. Comme si la séparation tranchée entre sciences quantitatives exactes et sciences descriptives «anexactes» se trouvait soudain remise en cause dans ses principes mêmes⁸.

Filosofía y epistemología de la matemática encuentran así un representante idóneo en la figura de René Thom: «La philosophie, ou l'épistémologie de la mathématique au sens large a vu l'émergence d'une figure singulière, qui mérite une place à part dans ce panorama» (Salanskis, 2019). Cuando Claude Lévi-Strauss se detiene en «Les mathématiques de l'homme» para describir los valores tópicos de la lengua, tanto para las ciencias sociales como humanas, enfatiza en la composición de ésta a base de

⁶ «We may apply this term to every case in which, by an act of the intellect, we establish a precise connection among the phenomena which are presented to our senses. The knowledge of such connections, accumulated and systematized, is Science».

⁷ « Is not the mere *sum* of facts which are colligated. The Facts are not only brought together but seen in a new point of view » (Whewell, 1984 : 257).

⁸ Una explicación de este debate puede leerse en el artículo de Jean Petitot (2019).

elementos discontinuos, los fonemas, añadiendo que, tras las aportaciones de Trubetzkoy, Jakobson, Benveniste, Sapir, Bloomfield, Hjelmslev o Sommerfelt al estructuralismo de Saussure, esta disciplina asentada en el carácter discontinuo de sus componentes microscópicos se rige por leyes que ofrecen un grado de rigor enteramente comparable a las leyes de correlación que observamos en las ciencias exactas y naturales (Lévi-Strauss, 1970). La construcción de aparatos que, como el *voder*⁹, fueron concebidos para poder realizar la síntesis de la palabra y condujeron a la formalización teórica de sus métodos, refuerza la argumentación e interés posterior de esos procesos de análisis.

La síntesis concatenativa de sonidos vocales y su aplicación mediante técnicas como la que emplea el *vocoder* (*voice-coder*, o codificador de voz) no llegan a su aplicación en el arte sonoro hasta los años setenta, de manera que el empleo de aparatos como el antiguo espectrógrafo resultaban sumamente modernos en la década de los sesenta, sobre todo en España, donde, ciertamente, nadie lo empleaba como instrumento auxiliar de la escritura musical. Un compositor navarro, Agustín González Acilu (Alsasua 1929) será pionero en plantear un trabajo en la frontera de la música y la fonética a través de la prosa científica de Teilhard de Chardin, tratada como texto literario, y la sonoridad de la lengua francesa en la que está escrito el texto original, analizado espectrográficamente en el laboratorio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). La prosa de Teilhard de Chardin, integrada en el planteamiento inédito de Acilu al emplearla como base sonora de la partitura de su obra *Dilatación fonética* (1966), y el procedimiento compositivo propio del análisis fonético-fonológico del texto, resultan bastante más trascendentes de lo que en su momento se entendió, que no fue gran cosa. Mediante el análisis de la musicalidad contenida en la tonología hablada, no cantada, de la lengua francesa, quedaba de manifiesto la posibilidad de generar el rigor que respalda el carácter científico de los presupuestos constructivos de la obra. Aún faltaban años para que los nombres más sobresalientes del panorama internacional, como Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, pero sobre todo Luciano Berio –discípulo de Giorgio Ghedini, igual que Acilu en su etapa romana– se aproximasen a un planteamiento similar.

En cuanto al origen matemático de la composición musical, el número siempre ha estado presente, desde Pitágoras hasta hoy: series de Fibonacci, estructuras fractales, física teórica y teoría de cuerdas, principios de combinatoria y de estadística no agotan las fuentes de construcción sonora a lo largo de la historia.

La conocida sentencia de Teilhard de Chardin –«Lo infinitamente grande, lo infinitamente pequeño, lo infinitamente complejo»– presidía la página web de una conocida revista de ciencia, tecnología y sociedad que el 31 de octubre de 2002 abría

⁹ El *voder* fue presentado en 1949 por el matemático e ingeniero Claude Shannon.

con el titular «La catástrofe de la desaparición de René Thom», fallecido cinco días antes. El compositor Pascal Dusapin se inspiró en sus teorías para alguna de sus obras, como *Cycle des sept formes* y *Loop*. Salvador Dalí concibió su *Tratado de escritura catastrófeiforme* después de haber conocido a Thom en 1978. Algunas de sus obras de los años ochenta están ideadas a partir de la teoría de catástrofes: *La cola de Milano*, que en su título alude a la tercera de las siete catástrofes elementales (fig.2)¹⁰. También *El rapto topológico de Europa (Homenaje a René Thom)*, que muestra una vista aérea de un mapa de Europa fracturado por una grieta en una superficie alabeada sobre la que ha escrito una ecuación de Thom a modo de leyenda explicativa (fig.3).

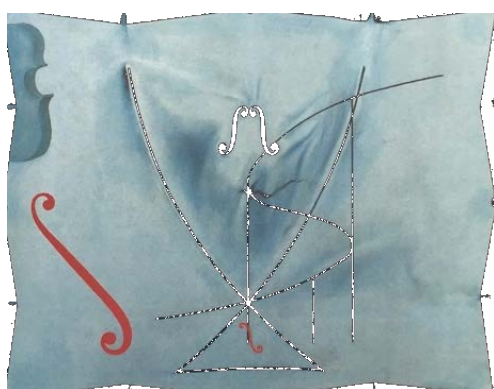


Fig. 2

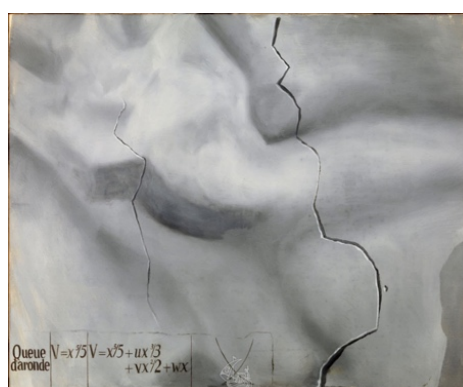


Fig. 3

2. Desactivación de perspectivas formales binarias

Es posible que en la morfogénesis del poema en prosa se encuentre una de las causas de la disolución de fronteras, no solamente entre poesía y prosa, sino entre géneros cuyos contenidos responden a categorías distintas. Las características enunciadas por Suzanne Bernard (1959) –brevedad, unidad orgánica, gratuidad– han quedado en una teoría cuyos hilvanes históricos, siendo de puntada firme, no son el único patrón posible. Ciertamente se parte de los fundamentos más conocidos sobre el tema, como la reivindicación de Baudelaire en la dedicatoria «À Arsène Houssaye» (1920)¹¹ de ambicionar, siquiera en sueños, el milagro de una prosa poética, musical, «sin ritmo ni rima», con la ductilidad que permita al texto oscilar de lo flexible a la rigidez más contundente para así «pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience» (Baudelaire, 1869: 1).

¹⁰ Las siete catástrofes elementales son: el pliegue, la cúspide, la cola de milano, la mariposa y las tres umbílicas (elíptica, hiperbólica y parabólica). Los nombres de las cuatro primeras provienen de los rasgos visuales que presentan los gráficos que las describen; las tres restantes, más difíciles de visualizar, llevan nombres matemáticos.

¹¹ Texto publicado en *La Presse* el 26 de agosto de 1862 e incluido en Baudelaire (1920): *Petits poèmes en prose ou Le Spleen de Paris* (1920 [1862]).

Aloysius Bertrand queda designado allí como iniciador del género, como referencia en este intento literario de Baudelaire. En este estudio, tomado como imprescindible en muchos otros posteriores, sería conveniente añadir a la relación musical de los simbolistas con Wagner su intenso intercambio con Claude Debussy. Citemos solamente algunas obras del compositor francés, como *Cinq poèmes de Baudelaire* sobre textos de *Les Fleurs du mal*, *Claire de lune*, *Fantoches*, *Fêtes galantes*, *Mandoline*, *Trois mélodies*, *En sourdine*, *Pantomime* y *Ariettes oubliées*, todas estas últimas sobre textos de Paul Verlaine, y muy especialmente *Prélude à l'après-midi d'un faune*, poema sinfónico inspirado por el poema homónimo de Stéphane Mallarmé, a quien está dedicada la partitura considerada por muchos especialistas génesis de la música moderna. Además de otras páginas célebres, de su trabajo conjunto surgió la partitura de *Anna la bonne*, canción hablada («chanson parlée») inspirada en un poema de Poe traducido al francés por Mallarmé.

Deben añadirse, finalmente, algunas otras referencias que apuntalan la génesis de una nueva visión, como las que aporta Michel Sandras en el «avant-propos» de *Lire le poème en prose*: «Un grand amateur de poésie, Henri Deluy, affirme que le poème en prose lui procure des *plaisirs inquiétants*» (*apud* Deluy 1989: 7), ejemplificando acto seguido la línea casi invisible que separa «poème en prose» y «prose poétique» con un fragmento de «Revêrie au Lido» en las *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. La introducción de Henri de Saint-Denis al *Préface de Cromwell* de Victor Hugo (1971: 14) establece con claridad el valor formal del célebre texto:

Tal vez lo que más nos interesa hoy del prólogo de *Cromwell* es la visión que el autor nos da de un espectáculo total, según él lo concibe, y aquí hemos de limitar esta expresión al aspecto puramente literario. Espectáculo total en tanto que aboga por la destrucción de los géneros establecidos.

Poniendo como ejemplos al boticario de Romeo y Julieta, las brujas de Macbeth, los sepultureros de Hamlet o al Rey Lear, Maurice Souriau (1897: 231) subraya las palabras de Victor Hugo con las que en el *Préface* se cuestiona la distinción de géneros: «Shakespeare, ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène : Corneille, Molière, Beaumarchais. On voit combien l'arbitraire distinction des genres croule vite devant la raison et le goût».

Otras reflexiones sobre el poema en prosa se remontan a la oratoria sublime de Bossuet, o a François de Malherbe, autor de *Larmes de Saint Pierre*, para quien no existían diferencias entre prosa y poesía, excepto el metro, o a varios prosistas franceses del siglo XVII, como se menciona en el estudio de María Victoria Utrera (1999: 29) dedicado a la teoría del poema en prosa:

Ya desde Francisco de Sales puede apreciarse en Francia la tendencia a un prosa poética más musical, más lírica y emotiva que elocuente, tendencia que se concreta en la literatura francesa en la obra de Fénelon, *Télémaque* (1699), donde es fácil percibir un deseo de libertad rítmica, de suave sonoridad que se corresponde con el propósito de su autor de una eficaz renovación de la prosa que iba a tener consecuencias importantes en la literatura francesa y en la génesis de una nueva prosa poética de más alto vuelo¹².

Parece así probada la imposibilidad de establecer límites a la hora de considerar si un texto presenta o no los rasgos pertinentes (y excluyentes de cualquier otra posibilidad) que definen su condición poética, científica o prosaica. Contraviniendo la práctica secular que tantos debates ha generado desde, al menos, el Renacimiento, todos esos textos están acreditados para integrarse en una obra musical: la distinción formal entre géneros, abolida desde la anulación del binomio forma y esencia, suspende la necesidad de asociación con estructuras previamente establecidas. En el estudio de las formas el concepto de estabilidad es fundamental, hasta el punto que la estabilidad estructural es condición de existencia y conocimiento. En el ámbito de la matemática el proceso se desarrolla de forma análoga: la estabilidad estructural es un concepto clave en la interpretación de toda disciplina, excepto en la mecánica cuántica, como se explica en los modelos de la morfogénesis: un proceso [P] es estructuralmente estable si una leve variación de las condiciones iniciales conduce a un proceso [P'] isomorfo a [P] en el sentido de que una pequeña perturbación sobre el *espaciotiempo* –un ε -homeomorfismo en geometría– transforma de nuevo el proceso [P'] en [P''] (Thom 1971). La interrupción de un proceso por catástrofe no es, por tanto, sino discontinuidad en su desarrollo. René Thom llevó su teoría de las catástrofes más allá del ámbito matemático, al dominio de la filosofía, de la lingüística y de la poesía.

Las reflexiones de Poe (1846: 163-167) sobre filosofía de la composición aclaran algunos extremos: por ejemplo, que lo que solemos considerar un poema extenso no es más que una sucesión de poemas cortos, o lo que es lo mismo, una sucesión de efectos poéticos breves. O que, de todas las consideraciones a tener en cuenta a la hora de componer un texto (un relato, un poema), la más importante es el efecto que se pretende causar. Estas y otras teorías suscitaron una incredulidad sincrónica a su recepción¹³. Estudios coetáneos como los de Kahn (1925) y Bremond (1926), ofrecen visiones distintas de un mismo panorama. Como ha precisado Robert Guiette (1964: 845), Kahn diferencia dos tipos de poema en prosa: «L'un plastique,

¹² Utrera cita como referencia el estudio de Albert Chérel *La prose poétique française* (París, L'artisan du Livre, 1940).

¹³ Un desarrollo preciso del tema puede leerse en *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* de Francisco González Fernández (2012: 109-118).

sobre, stricte, apportée par Bertrand ; l'autre chantante et musicale, innovée par Baudelaire»¹⁴. Por su parte, el historiador y jesuita de la escuela moderna de filosofía Henri Bremond, profesor en Moulins, Saint-Étienne y Villefranche-sur-Saône, donde tuvo como alumno a Teilhard de Chardin, y autor de textos contemplados con autoridad en su momento –*Les deux musiques de la prose* (1924), *La poésie pure* (1926), además de su magna obra *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916-1936)¹⁵– cree que los «modernes théoriciens» de la poesía pura –Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry– no son los peligrosos innovadores que a veces se cree: «Nous pouvons, certes, les soupçonner d'hérésie sur quelques points de détail, et je ne m'en prive pas; mais pour le fond de la doctrine, ils continuent une tradition assez vénérable» (Brémond 1926: 15). Respecto a la musicalidad del poema, queda convertida en finalidad puesto que la poesía consiste en llegar a captar «pour les orchestrer délicieusement, les ressources musicales du langage». Su definición del poeta, que «n'est qu'un musicien entre les autres», le lleva a identificar poesía y música «mais, la musique pure ne paraissant pas moins mystérieuse que la poésie, je me demande si ce n'est pas là définir l'inconnu par l'inconnu» (Brémond, 1926: 23). Su postura limita la definición y está orientada a un sentido casi místico como finalidad que se aparta del pensamiento de todos los autores que ha citado antes:

S'il en faut croire Walter Pater, tous les arts aspiraient à rejoindre la musique. Non, ils aspirent tous, mais chacun par les magiques intermédiaires qui lui sont propres, – les mots ; les notes ; les couleurs ; les lignes – ils aspirent tous à rejoindre la prière (Brémond, 1926: 27).

En realidad, lo que Walter Pater ha dicho es que todo arte aspira a la *condición* de la música¹⁶, mientras que Bremond relega esta cualidad, la musicalidad de la palabra, por resultarle obvia, como señala Guillermo Carnero (2010: 59) apuntando a un sentido fundamentalmente sonoro: «Al fin y al cabo, el último estadio de la pureza [poética] puede consistir en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio del que hablaba Bremond»¹⁷. Distinto es lo que sostiene Steiner en la introducción a *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*: cualquier pensamiento sobre las formas del significado tiene

¹⁴ Incide en este aspecto en su «Préface sur le vers libre», donde, a propósito de la armonía y ritmo propio de la prosa, señala como fundamental «de permettre à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel» (Kahn, 1897: 28).

¹⁵ Su autoridad viene respaldada sobre todo por su calidad de miembro de la Académie Française desde 1923. Su *Histoire littéraire*, en once volúmenes, fue publicada asimismo por la Académie Française

¹⁶ « All art constantly aspires towards the condition of Music », una máxima procedente de su ensayo « The School of Giorgione » (*The Fortnightly Review*, 1877), posteriormente incluido en Pater (1988 : 86).

¹⁷ Un desarrollo del planteamiento se encuentra en Carnero (1989).

que vérselas con la música. En su dualidad, como ciencia y como arte, algo se resiste al análisis cuando se trata de la segunda acepción:

Aunque los avances en neurofisiología de la visión, en la comprensión de los códigos simbólicos, en la sociología de los géneros estéticos, han aumentado y refinado grandemente nuestra respuesta a las artes plásticas, es justo decir que nuestra percepción de la naturaleza de la música, nuestros análisis de las formas en que la música llega a «poseer» y afectar nuestra psique, no han progresado decisivamente desde Platón (Steiner, 1990: 25).

Jacques Paquin (2008) señala en su reflexión sobre la inclusión de textos científicos en un poema una primera cuestión previa: «Que devient un texte scientifique (voire un microtexte) quand il est importé dans et par le discours poétique ?». Entre los ejemplos que ofrece para dilucidar si se trata de un cambio de estatus o pura retórica cita el poema «Fonction de Mandelbrot» de Renaud Longchamps, preguntándose si podría considerarse un objeto fractal: tras largas disquisiciones, la respuesta es múltiple y abierta. En el ámbito de la composición musical, la teoría de fractales no solamente serviría para ponerle música a los principios de Benoît Mandelbrot, sino que hace ya muchos años que es un sistema de construcción sonora. En el contexto francés, desde sus orígenes la música ha combinado las tendencias más sublimes del melodismo con un espíritu definido por el sentido racionalista y científico de la Escuela de París y del autor del *Ars Nova*, el teórico, poeta y compositor parisino Philippe de Vitry; también por Guillaume de Machaut, creador de magníficos motetes isorrítmicos.

De las muchas teorías formuladas sobre la música como lenguaje interesan ahora aquellas que sitúan el código sonoro en paralelo con el lingüístico desde el punto de vista evolutivo, con un discurso cambiante, vivo en definitiva. Y, primordialmente, aquellas que han tratado de establecer semejanzas entre los cambios más profundos que esos códigos han experimentado en manos de los principales movimientos de vanguardia, tanto literaria como musical, y los derivados de ellas bajo el signo de estéticas diversas a lo largo del pasado siglo XX, entre ellos los que ofrece la matemática. Las propuestas de los matemáticos de nuestro tiempo, grandes arquitecturas de forma y significado, han superado la necesidad de un discurso narrativo privativo desarrollando lenguajes propios tan articulados y elaborados como los del discurso verbal.

Los experimentos realizados con sonorizaciones no convencionales de textos, es decir textos no musicalizados sino tratados fonéticamente, nos remiten al trabajo pionero de Pierre Henry (1927 – 2017) a partir de su integración en el Groupe de Recherche Musicale (GRM) de la RTF creado en París por el científico, compositor y filósofo Pierre Schæffer en 1948. De su extensa obra pueden citarse aquí *Fragments*

pour Artaud, encargo de Alain Trutat para la radio¹⁸, *Christal/Mémoire, Hörspiel d'après Marcel Proust*¹⁹, y especialmente *Maldoror/Feuilleton. Feuilleton radiophonique d'après Les Chants de Maldoror de Lautréamont en 50 épisodes*, sobre una adaptación de Pierre Henry de los *Chants de Maldoror*²⁰. Podrían sumarse varias obras de Henri Pousseur (1929–2009) como *Flexions hermétiques pour Baudelaire* y *L'École d'Orphée. Leçons d'Enfer* sobre textos de Rimbaud, entre otras, y que, con excepción de *Phonèmes pour Cathy* dedicada a Cathy Berberian y compuesta sobre textos de Paul Claudel, no encajan en el epígrafe «creación sonora experimental», teniendo en cuenta que las técnicas del *sprechgesang* y el *sprechstimme* connaturales a la Escuela de Viena se normalizaron en su empleo desde mediados del siglo pasado.

El procedimiento inverso, es decir, musicalizar un texto literario se encuentra en la morfogénesis de géneros como la *chanson* francesa de Janequin, la *chanson* borgoñona de Binchois y Dufay o el libro de madrigales de Philippe Verdelot y los madrigales del Renacimiento y primer Barroco que desembocaron en la ópera. De manera que, aunque la práctica consuetudinaria de varios siglos de historia –especialmente en el gran género de la música vocal, pero también en el canto de los padres de la iglesia– nos lleva por el camino que señala la estructura textual como pauta de organización sonora, existen muchos estudios dedicados a localizar y documentar el trasvase de estructuras musicales que han constituido la génesis de obras literarias. Son innumerables, de manera que sirva de ejemplo solamente un caso: *Ulises* de James Joyce, por haber sido de alguna manera una inspiración en la técnica que incide en el estudio tonológico de una lengua como única música, procedimiento que luego analizaremos, y porque fue objeto de numerosas reflexiones a partir del *Omaggio a Joyce* citado por Umberto Eco al inicio de *Obra abierta*:

Entre 1958 y 1959, yo trabajaba en la RAI de Milán. Dos pisos más arriba de mi despacho estaba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos. En aquellos tiempos yo estaba trabajando en Joyce y pasábamos las veladas en casa de Berio, comíamos la comida armenia de Cathy Berberian y leíamos a Joyce. De allí nació un experimento sonoro cuyo título original fue *Homenaje a Joyce*, una especie de transmisión radiofónica de cuarenta minutos que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* (el

¹⁸ Estrenado en Royan, el 21 de marzo de 1970, con la voz de François Dufrêne y locutores anónimos.

¹⁹ Obra radiofónica de tres horas de duración, ofrecida en la WDR de Colonia con las voces de Hanna Schygulla y Heinz Bennent.

²⁰ Su emisión comenzó el 14 de febrero de 1993 en France Musique, todas las tardes desde esa fecha hasta completar cincuenta episodios.

llamado «de las Sirenas», orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de *fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie de polilingüe y rabelaisiano fra Martino Campanaro (Eco, 1979: 1).

Joyce incrementa la musicalidad del undécimo capítulo en varias direcciones; la musicalización de su escritura se extiende hacia las aliteraciones, las onomatopeyas, pero además organiza la entrada y salida de los personajes a la manera de una *fuga per canonem*, tal como menciona Eco. La fuga contenida en la escena del bar Ormond asigna el «sujeto» al barman, la «respuesta» a Bloom, a Boylan el «contrasujeto» y destina otros elementos de la fuga al resto de personajes. Así lo señala el crítico y traductor Stuart Gilbert, autor de *James Joyce's «Ulysses»: A Study* (1930), que tuvo un papel importante en la corrección de la traducción de *Ulises* al francés realizada por Auguste Morel, y es citado como autoridad en la mayoría de estudios dedicados a la música contenida en esta obra. Entre ellos el de Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses* (1974), donde ya se señala que casi no existen referencias musicales en la obra de Joyce antes de *Ulises* y que la mayor parte de estudiosos del autor irlandés se han dedicado a las alusiones musicales en ella, muchas veces en forma de menciones esporádicas de líneas concretas de su prosa, con la indicación de la música –normalmente el texto que acompaña a una melodía– a la que pertenecen. Otros autores realizan una valoración más global de la estructura textual: Martin Ross ve todo el texto de *Ulises* como una composición musical, más que una obra literaria, Father Robert Boyle escribe «*Ulysses* as a Frustrated Sonata Form», Frederick Sternfeld remite a «Poetry and Music. Joyce's *Ulysses*», Vernon Hall indica dos referencias muy determinadas en «Joyce's use of Da Ponte and Mozart's *Don Giovanni*» y James Penny Smith a «Musical Allusions in James Joyce's *Ulysses*». Estas referencias están recogidas y estudiadas por el propio Bowen en «The Bronzegold Siresong: A Musical Analysis of the Sirens Episode in Joyce's *Ulysses*» (Bowen, 1995).

El texto seleccionado para el *Omaggio a Joyce* organizado en la sede del Laboratorio de Fonología Musical de Milán, el capítulo de las sirenas, es el que ha sido objeto de un mayor número de estudios, precisamente por la musicalidad intrínseca de su composición: «The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony» (Lawrence Levin), «The Sirens at the Ormod Bar: *Ulysses*» (Stanley Sultan) o «The Search for *The Song the Sirens Sang*: Two Notes on the Sirens of Joyce's *Ulysses*» (Marian H. Kaplun) son algunas de las reflexiones más interesantes, que no agotan el repertorio sobre un tema del que Bowen es quizá el mayor experto.

Su conocimiento e interés por la estructura musical presente en los textos de Joyce conduce a una revisión de estudios tan curiosos y meticulosos como los llevados a cabo por Mathew Hodgart y Mabel Worthigton, *Song in the Works of James Joyce* o Weldon Thornton, *Allusions in "Ulysses"*²¹.

La estética de la disonancia en *Thema. Omaggio a Joyce* (1959), de Luciano Berio, abre la puerta a las sonoridades fruto de la superposición de la lectura de un mismo texto en varias lenguas, se recrea en la imposibilidad semántica y traduce en sonidos electroacústicos una interpretación vocal pregrabada. La autoría del planteamiento, como construcción de un discurso no musical, se debe a Umberto Eco, a cuyas clases magistrales asiste González Acilu como alumno durante su estancia en Roma, una etapa que ya hemos abordado en un estudio anterior (Cureses, 2001: 49), donde citamos sus palabras:

La modernidad estaba en la calle, se respiraba en el ambiente, algo pasaba cuando cruzabas la frontera y descubrías la libertad, y empezabas a creer en ti mismo. Esto sólo lo puede entender la gente de mi generación. Umberto Eco abría horizontes mucho más interesantes que Karajan, que seguía en La Fenice dirigiendo sinfonías de Beethoven.

3. La hipótesis en el pensamiento de Teilhard de Chardin y González Acilu

Nuestro conocimiento empírico del mundo que nos rodea, sea en el ámbito científico o en el cotidiano, se fundamenta básicamente en conjeturas e hipótesis con distinto grado de verosimilitud. Emplear la hipótesis como herramienta de trabajo tiene cierta dosis de atracción intuitiva, ya que se ajusta bien al concepto común de la naturaleza científica (Barker, 1957). Compuesta en 1966, la partitura que lleva por título *Dilatación fonética* tiene su origen unos años antes, durante la estancia de su autor en París, cuando el interés por las distintas lenguas, las distintas variantes tonales, la musicalidad que, en definitiva, todas ellas poseen, animan a González Acilu en el propósito de componer una obra para voz y grupo instrumental cuyo motor será el propio texto, del que emanará el discurso musical. Premio Príncipe de Viana de Cultura, Doctor Honoris Causa por la Universidad de Navarra y dos veces Premio Nacional de Música, entre otras distinciones, los inicios de Acilu fueron difíciles. En 1962 obtiene por concurso-oposición la beca de la Diputación Foral de Navarra para ampliar estudios en París. Esta beca le permitirá residir en el Colegio de España de la capital francesa, una experiencia decisiva tratándose de su primera

²¹ Los autores del primero de ellos realizan un listado de más de mil referencias a otras tantas melodías citando textualmente las frases, su número de página y obra, si bien no explican la función o significado de las mismas en el marco de los pasajes en que Joyce las ha ubicado; en el segundo, el completo listado confeccionado por Thornton incluye no solo la línea y número de página en el texto de *Ulises*, sino muchas citas de letras de canciones donde pueden localizarse la música.

estancia de larga duración en el extranjero. Inaugurado en 1935 y situado en el Boulevard Jourdan de la Cité Internationale Universitaire, el Colegio de España era en los años sesenta un crisol de intercambio cultural orientado al estímulo de las relaciones entre instituciones y centros de investigación de diverso signo. A su frente estaba Joaquín Pérez Villanueva, su director entre 1957 y 1968. Esta primera estancia –pues luego vendrían otras en Roma, Venecia o Darmstadt– como becario de la Institución Príncipe de Viana, es la más significativa en su etapa de perfeccionamiento. En París tiene oportunidad de asistir a los conciertos del Domaine Musical organizados por Pierre Boulez, así como a numerosas actividades a las que acude con sus grandes amigos pintores, Antonio Zarco y Manuel Alcorlo. La biblioteca del Colegio de España le da acceso a lecturas que determinarán la orientación de sus intereses en dos direcciones: la lingüística y la ciencia.

Pierre Teilhard de Chardin es el autor del texto elegido como base para elaborar la partitura de *Dilatación fonética*, texto que llega a sus manos a través de la lectura de un ejemplar de la revista *Scientia*. Las características de su pensamiento encajan en el entorno «lenguaje sonoro y ciencia» que se propone abordar Acilu. Una obra cuya sonoridad emanará de la propia fonología de la lengua francesa y que le permitirá convertir un texto científico en material artístico. En el estudio de Barthélemy-Madaule –cuya tesis doctoral consagró a las relaciones entre Bergson y Teilhard de Chardin– dedicado a «Les structures teilhardiennes de l'évolution», se plantean las fronteras que separan y al tiempo aproximan tres disciplinas fundamentales. Ciencia, religión y filosofía anticipan la disolución de fronteras, enuncian los cobordismos que definen sus respectivos contenidos:

On sait quelles confusions entre philosophie, science et religion illustrent les débats sur l'évolution depuis Lamarck et Darwin jusqu'à nos jours (inclus). Les exclure et les dépasser, ce n'est pas abolir de légitimes rapports; l'isolement des disciplines qui se sont indûment mêlées n'est pas une erreur moins grave que la pression abusive de l'une sur l'autre. D'une part, on ne confond qu'en dénaturant: la religion devient préjugé étouffant, la science prétentieuse, la philosophie religion déguisée. D'autre part, on n'isole qu'en sclérosant (Barthélemy-Madaule, 1963: 41).

Nacido el 1 de mayo de 1881 en Orcines, Château de Sarcenat, a siete kilómetros de Clermont-Ferrand, los estudios secundarios de Teilhard de Chardin transcurren en el colegio de padres jesuitas próximo a Villefranche-sur-Beaujolais. A los dieciocho años ingresa en la Compañía de Jesús y en 1906 se traslada a El Cairo, donde se inician sus investigaciones en paleontología. Después de la Segunda Guerra Mundial es nombrado director de investigación del Centre National de la Recherche Scientifique y se le ofrece un sillón en el Collège de France. Su pertenencia como

Miembro de honor de The New York Academy of Sciences, de la Geological Society of America y del Institut de France da cuenta de la trascendencia de su trayectoria profesional. Los tres niveles de pensamiento fundamentales que pueden establecerse en su obra, la obra del especialista en paleontología, la obra *fenomenológica* y la obra mística o espiritual, están atravesados por el sentido científico que preside todas ellas, pese al cuestionamiento reiterado de algunos de sus planteamientos:

Un certain nombre de savants, de biologistes notamment reprochent à Teilhard de s'aventurer en tant que scientifique. Nous ne pouvons entrer dans ce débat épistémologique complexe, mais pour nous d'intérêt assez scolaire, de savoir si l'élucidation d'un sens de l'évolution biologique est ou non une démarche proprement scientifique (Escalere, 1967: 196).

La mayoría de sus estudiosos le muestran, no obstante, siempre al corriente de movimientos como la física teórica, la ciencia prerrelativista y precuántica, saberes que forman parte de su visión del mundo, de la *weltanschauung* teilhardiana. Su caso constituye «el primer logro francés de un *uomo universale*, el primer *weltgeist* auténticamente nacido de la tierra de Francia» (Cuénot, 1967: 545). Es bien conocido su perfil más lírico, el que se refleja en sus poemas-oraciones, donde con frecuencia sus textos remiten al macrocosmos (universo) y microcosmos (hombre) que hablan del origen pitagórico de estos pensamientos; un arco de alianza entre lo profano y lo sagrado presidido por el sentido musical que también impregna buena parte de su prosa, como reproduce Remo Vescia, presidente honorífico del Centre Européen Teilhard de Chardin, de una carta manuscrita del jesuita a una de sus primas:

Chaque œuvre poétique veut avoir son rythme propre, un rythme de tout l'ensemble, et un rythme des parties, et un rythme des paragraphes et des phrases... un rythme littéraire, vraiment senti et exprimé devrait ressembler à un morceau de musique, avec des nuances, des silences, des thèmes, une harmonie ensemble, une typographie spéciale, sa musicalité propre (Vescia, 2010).

Su obra como hombre de ciencia adquiere muchas veces el tono de prosa poética que le confiere seguramente su carácter visionario, en muchos sentidos, en una época en la que existen resistencias notables a sus teorías. Cuando Madeleine Barthélemy-Madaule redacta su tesis doctoral en 1963, el nombre de Teilhard de Chardin ya se ha incorporado a la historia de la filosofía en textos como los de Roger Garaudy (1959), pero también ha experimentado el descrédito, que se prolonga durante los años sesenta del siglo pasado a través de autores como Paul Ricoeur, que se jacta de que Teilhard no le interesa nada, por un conjunto de complejas razones: reticencia ante lo que denomina *esnobismo teilhardiano*, su idealismo universitario, la

antipatía de las nuevas izquierdas francesas hacia su persona, pero, sobre todo, por la gran pereza que le produce la necesidad de volver a pensar toda la filosofía por su causa (Cuénot, 1967). Quienes tienen contacto directo con su persona y su obra se sitúan más bien en otra línea: «Teilhard n'est pas seulement un savant, c'est un poète qui a la capacité rare de vision éclairante et d'expression incantatoire» (Vescia, 2010).

La hipótesis como herramienta de trabajo esencialmente dinámica es también la base sobre la que opera Teilhard de Chardin aprovechando sus rasgos de carga, que define, desde la primera página de *Comment je crois* (1969), como «axes de progression» o «lignes de pénétration». La pulcritud en el proceso de investigación favorece el desarrollo de la hipótesis, que aparece como una construcción *médiatrice* entre el acto de inspiración y la realización. De este planteamiento surge la práctica habitual en la obra completa de Acilu: encadenar hipótesis, a manera de eslabones de una cadena que representa el todo orgánico de su producción, pues cada nueva página parte de una hipótesis anterior que, de alguna manera, debe ser superada; una proposición tomada directamente de este pensador que revolucionó el ámbito religioso proponiendo la investigación científica como forma de adoración:

La fécondité d'une hypothèse, son pouvoir de «se développer indéfiniment», non seulement «sans contradiction interne», mais selon l'architecture la plus solide et la plus élégante, cette fécondité est fonction de ces axes, à la conjonction desquelles jaillira la plus haute hypothèse, celle qui soutiendra la vision toute entière. Ainsi, d'une part, chaque hypothèse est au centre d'un jaillissement éclairant et *dispersif*; mais, d'autre part, chaque hypothèse centrant autour d'elle la diversité des faits, elle-même centrée sur une hypothèse plus ample, peut être comprise, et l'ensemble avec elle, dans un puissant système convergent (Barthélemy-Madaule, 1967: 572).

De las tres posibles clases de hipótesis que Poincaré ofrece en *La Science et l'Hypothèse* –las verificables mediante la experiencia, las que sin inducirnos a error ayudan a fijar nuestro pensamiento, y las simples definiciones o convenciones que se presentan como mera apariencia– nos encontramos aquí con el segundo caso, siendo así que la hipótesis no solamente es necesaria «mais que le plus souvent il est légitime» (Poincaré, 1968: 24). Y si hacemos caso a *La explicación científica* de Richard Braithwaite (1965: 31), «no hay tragedia mayor que el asesinato de una hermosa hipótesis científica por un ejemplo discordante». Como proposiciones empíricas, no confinadas a campos limitados del espacio y del tiempo, su aplicación en la matemática nos permite una pluralidad de métodos para disponerlas en forma de sistema.

4. Dilatación fonética: plan de trabajo y análisis

Las condiciones de trabajo en Madrid tras la estancia en París se presentan difíciles para González Acilu. Ha perdido el contacto con la realidad de la situación

que se vive en el contexto artístico español. Pese a ello, ya se ha trazado un plan que conduce sus pasos hacia la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El material sonoro de su nuevo proyecto será el texto de Pierre Teilhard de Chardin: «Reflexions sur la valeur et l'avenir de la systématique». Conviene mencionar que no será esta la única ocasión en la que Acilu trabaje en el CSIC. Su *Oratorio panlingüístico*, obra por la que le fue concedido el Premio Nacional de Música en 1971, es otro de sus proyectos más ambiciosos en el contexto del análisis fonético de textos-base, en este caso un texto en euskera y castellano cuyo análisis espectrográfico fue supervisado por Luis Michelena y Ambrosio Zatarain, de la Real Academia Vasca de la Lengua. Por otra parte, sus obras posteriores, entre ellas *Aschermittwoch* (1968) –sobre un texto en alemán de Hans Magnus Enzensberger– y en la obra basada en el poema homónimo de Gerhard Rhüm, *Hymne an Lesbierinnen* (1972) el tratamiento de los textos literarios experimenta el mismo proceso de transformación en material de investigación y se beneficia de los resultados alcanzados con su trabajo en lengua francesa.

Su trabajo sobre textos se ha desarrollado siempre en la frontera de la música y la fonética, con una percepción espacial muy próxima a la visión dinámica de Bergson, «le plus musicien des philosophes»²². Una noción incipiente del límite se encuentra en páginas tempranas, como *Sucesiones superpuestas* (1962), resultado de la confrontación tonalismo / atonalismo, técnica / estética, concepto / medio, materia / forma; en los confines de estas dicotomías se van gestando los principios de una ontología sonora que dará lugar a *Partita óptica* (1987) o *Variaciones ópticas* (1981)²³. Entre estos binomios se encuentra asimismo la distinción entre *Aesthetik* (estética) y *Kunstwissenschaft* (ciencia del arte) que corresponde principalmente al debate alemán de principios del siglo pasado, pero de hecho «la estética siempre ha superpuesto y confundido ambos territorios» (Calabrese, 1985: 76), difuminando una vez más los contornos interdisciplinarios.

Consecuencia de *Dilatación fonética* es la contraposición de la naturaleza física e histórica de la música, un enfrentamiento entre ambas naturalezas, sus límites y la potencial capacidad de transgresión de estos. Su dialéctica del límite va encaminada hacia un nuevo concepto que esboza la disolución de contornos. Se inicia así un proceso homólogo al desarrollo de la ontología del límite que Eugenio Trías expone en *Los límites del mundo*, donde este concepto experimenta una suerte de crisis por crecimiento, tal como se explica en las páginas dedicadas al debate sobre *La filosofía del límite*²⁴ y coincidente con el sentido de *dilatación* que propone la obra de Acilu,

²² Madeleine Barthélemy-Madaule (1967: 17), recoge en su estudio las palabras de Bergson sobre su ascendente musical: « Mon père fut un compositeur et pianiste des plus distingués ».

²³ Una explicación más detallada se encuentra en Cureses (2011).

²⁴ Sus tres estudios, *Lógica del límite*, *La edad del espíritu* y *La razón fronteriza* constituyen la conocida trilogía del límite. Una visión global del tema se ofrece en *Los límites del mundo* (2000).

esto es, una ampliación o crecimiento y no tanto anulación del mismo como formula Ortega en el ámbito de su *Ensayo de la limitación*, cuyos antecedentes explica Julián Marías en su edición de *Meditaciones del Quijote*²⁵. A este planteamiento responde la trilogía del límite concebida por Acilu –*Límites I, Límites II, Límites III* (2009)– que pone de relieve la capacidad de indagación respecto a los límites de las fuerzas centrípetas y centrífugas que afianzan sus presupuestos estéticos.

Un periodo largo de consultas con diversos especialistas, en primer lugar en Pamplona y San Sebastián por la proximidad geográfica a sus orígenes, facilitan las primeras nociones generales de fonética y fonología: José María Satrústegui (1930-2003), antropólogo y etnógrafo navarro, miembro de número de la Real Academia de la Lengua Vasca y secretario de la misma en la época en la que Acilu trabajaba en *Dilatación fonética*; Luis Michelena (1915-1987), lingüista destacado entre las máximas autoridades sobre la lengua vasca y cuyo proyecto más ambicioso se materializó en el trabajo colectivo *Diccionario de la lengua vasca*; Fernando González Ollé, miembro de la Academia Navarra de la Lengua; Alfonso Irigoyen (1929-1996), lingüista, escritor, versolari y académico; José Antonio Arana Martija (1931-2011), académico, musicólogo y lingüista; Ambrosio Zatarain (1912-1999), ingeniero industrial y licenciado en Ciencias por la Universidad de Burdeos, exiliado, vivió en Pau, donde se formó en lingüística; Manuel Lecuona (1894-1987), lingüista, escritor, director de la Real Academia de la Lengua Vasca entre 1967 y 1970. Las referencias a la correspondencia y entrevistas mantenidas con ellos durante el proceso de creación de su obra se conservan en el archivo personal de Acilu.

Finalmente, sería Antonio Quilis (1930-2003) quien proporcionase el soporte necesario a los entonces escasos conocimientos de Acilu para llevar a término su proyecto, comenzando por explicarle pormenorizadamente «El método espectrográfico. Notas de fonética experimental»²⁶ (Navarro Tomás, 1960). La fonética y la dialectología fueron dos de las principales dedicaciones de Quilis en el Centro de Estudios Históricos de Madrid (CEH), cuya sección de Filología había encomendado tiempo atrás a Menéndez Pidal la misión de visitar en Francia, Suiza y Alemania centros universitarios pioneros en estudios de fonética. Aquellos estudios se prolongaron a lo largo de dos años, y en Montpellier tuvo ocasión de trabajar junto a Grammont y Millardet. Como resultado de sus logros, a inicios del siglo XX se instaló en el CEH un primer laboratorio de fonética «con un simple quimógrafo adquirido en París por don Pedro Blanco, miembro del Museo Pedagógico de Madrid, interesado en la nueva fonética experimental bajo los auspicios del

²⁵ Véase José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1990).

²⁶ Un breve estudio publicado años atrás en la *Revista de Filología Española* que, no obstante, fue una iniciación fundamental para el compositor (Navarro Tomás, 1960).

laboratorio de Rousselot en el Collège de France»²⁷, un espacio a todas luces escaso, hasta su traslado al Palacio del Hielo, en la calle Duque de Medinaceli, lugar designado como sede del Centro de Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sus aportaciones enlazan con otro de los nombres de referencia para Acilu, Tomás Navarro Tomás, introductor de la perspectiva acústica en los estudios de fonética española²⁸, señalando la necesidad de tener presentes tanto los rasgos articulatorios como los acústicos, un planteamiento que, a su vez, Quilis conecta con las investigaciones desarrolladas por Bertil Malmberg en «Le problème du classement des sons du langage» y «Questions de méthode en phonétique synchronique» (Malmberg, 1952 y 1956).

En su texto dedicado al procedimiento de análisis fonético, entonces tan novedoso, señala Antonio Quilis como uno de los avances más importantes del método espectrográfico para la fonética el papel de las transiciones de los formantes en la percepción de las consonantes, tal y como había sugerido Pierre Delattre en «Les indices acoustiques de la parole» (1958), donde sintetizaba las principales investigaciones llevadas a cabo hasta ese momento sobre los rasgos acústicos de los sonidos. Toma asimismo como referencia el trabajo de Delattre «Un triangle acoustique des voyelles orales du français» (1948), pues en este último texto, a partir de los resultados acústicos obtenidos mediante el espectrógrafo, traza la figura pentagonal en la que sitúa las once vocales orales francesas con vistas al estudio de las relaciones acústicas y fisiológicas en las mismas. No obstante, lo decisivo para el tratamiento musical del texto de *Dilatación fonética* es lo que Quilis (1960: 427) aporta a propósito de la descomposición de los sonidos en armónicos:

Como ya sabemos, en virtud del teorema de Fourier, que cada uno de estos armónicos es un múltiplo del fundamental, el poder hallar el tono de este no es muy complicado. Esta es una de las principales ventajas del método espectrográfico. El armónico correspondiente a la línea melódica del fundamental aparece a simple vista; no hay más que aplicar la escala para averiguar su frecuencia. Para mayor exactitud en la medida, se pueden hacer distintas calas en los armónicos recordando siempre su propiedad de múltiplos de fundamental.

Desde el inicio del proceso de análisis llevado a cabo en las instalaciones del CSIC en Madrid la ayuda de Antonio Quilis fue determinante, no solo en una primera parte formativa y orientadora, sino en la propia realización del análisis

²⁷ Así lo define Tomás Navarro Tomás en su trabajo dedicado a la presencia de D. Ramón Menéndez Pidal en el CEH (Navarro Tomás, 1968-1969: 9).

²⁸ En relación al trabajo desarrollado por Quilis (1930-2003) en este ámbito, M. J. Albalá, miembro del CSIC, ofrece una completa visión de su labor en la necrológica publicada en los *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XLIV, 2004, 949-957.

espectrográfico que sirvió de partitura base para el desarrollo posterior del material analizado quimográficamente. Previamente a la realización del análisis, Quilis había recibido un complejo cuestionario elaborado por Acilu: una serie de preguntas encaminadas a trazar un puente entre aspectos estructurales de la composición y la perspectiva científica con la que se pretendía abordar el estudio fonético-fonológico del material textual de base. Siguiendo la descripción de Delattre de la lengua francesa –*antériorité, mode croissant, forte tension articulatoire, égalité rythmique*– Acilu trabaja el texto de Teilhard de Chardin exactamente igual que haría si se tratase de un texto de ámbito literario. Proporciona así un contexto artístico-musical al texto científico, dotándolo de una vida literaria, poética, en su declamación, teniendo en cuenta que esa declamación, incidiendo en la musicalidad intrínseca de la lengua en que está escrito, cambia el registro de su percepción de inmediato. Su planteamiento quiere distanciarse expresamente de la práctica habitual, buscando un nuevo enfoque a las relaciones música-texto que, por otra parte, presenta un carácter de continuidad en su trayectoria investigadora, casi puramente especulativa, puesto que poco antes ha trabajado ya en el ámbito instrumental con la microinterválica que desembocará en este análisis espectrográfico de textos. Este distanciamiento nos resulta familiar al leer las reflexiones de Thom:

Una gran parte de mis descubrimientos proceden de la pura especulación y se podrían catalogar como ensoñ mías. Acepto tal calificación, porque el acto de soñar ¿no es acaso una catástrofe virtual donde se inicia el conocimiento? En una época en que muchos científicos se dedican a calcular ¿no es deseable que algunos de ellos pudieran soñar? (*apud* Hayek, 2006).

En la obra que seguidamente analizaremos, *Dilatación fonética*, toda una síntesis de posibilidades fonéticas nos distancian de la semanticidad del texto, cubriendo una amplia gama de matices interpretativos, en ocasiones casi imperceptibles, pues el tratamiento que Acilu confiere al material-base de su obra (la prosa científica de Teilhard de Chardin), subraya los rasgos fonéticos ciñéndose al análisis riguroso de su entonación hablada. Estos aspectos estructurales están concebidos como parte de un sistema cohesionado mediante un procedimiento de extracción de potencialidades sonoras que auxilian al procedimiento constructivo, un sistema de trabajo que no procede del entorno compositivo musical. En su introducción a la *Sistematización cognoscitiva*, Rescher realiza una incursión en el campo de la metasistemática del conocimiento haciendo uso de una cita de Kant en *Crítica de la razón pura*, donde califica el arte de construir sistemas como «arquitectónico» (Rescher, 1981: 13), una tesis que pertenece al enfoque epistemológico caracterizado como coherentismo²⁹. En este sentido conviene recordar que Acilu trabaja aquí,

²⁹ Escuela neohegeliana de Oxford.

además de con presupuestos fonéticos y fonológicos, con principios de una rama de la física como es la acústica.

Dilatación fonética se presenta como una hipótesis de trabajo formulada por el compositor, un procedimiento que se convertirá en habitual en creaciones posteriores –la hipótesis como herramienta de trabajo– y de una hipótesis trata también el texto de Pierre Teilhard de Chardin, centrado en su importancia en relación al desarrollo de la ciencia, una serie de reflexiones sobre el valor y el futuro de la sistemática. El texto extraído, como antes se ha indicado, del artículo «Reflexions sur la valeur et l'avenir de la systématique» (Teilhard de Chardin, 1925: 15), dice así:

Loin d'être un accessoire pour la science, l'hypothèse est le but, l'âme et la vraie consistance des constructions scientifiques changeantes, fragiles, mais progressives comme la vie. Les bonnes hypothèses se modifient continuellement, mais dans un sens précis, suivant lequel elles se perfectionnent. Et au terme de cette évolution, elles passent au rang d'éléments définitifs destinés à figurer ultérieurement dans tout édifice représentatif du monde. Pierre Teilhard de Chardin³⁰.

La primera cuestión que surge en el posicionamiento de Acilu frente al acto compositivo es la falta de congruencia en la relación entre la acentuación rítmica del texto y la interválica derivada del material sonoro a emplear, cuando este material procede del atonalismo: si el lenguaje posee polaridades derivadas de su entonación como principal característica, por qué forzar esa entonación a un mundo ajeno, ¿sería posible concebir elementos compositivos que se distanciasen tanto de la polaridad tonal como atonal? Este es el planteamiento que fundamenta el tratamiento del texto, presentado con carácter científico, bordeando lo literario en busca de una iconicidad que logrará mediante la sonoridad del propio texto. La selección de efectivos instrumentales que se unen a la voz solista obedece a un criterio de sonoridad monotímbrica, funcionalidad dirigida a centrar la atención del oyente en la microinterválica. La plantilla es la siguiente: viola de afinación normal, viola de afinación alterada $\frac{1}{4}$ de tono ascendente, violoncello de afinación normal y violoncello de afinación alterada $\frac{1}{4}$ de tono ascendente; la tesitura de la voz será de barítono. La colocación del grupo (fig.4) es fundamental para lograr los propósitos del autor: el objeto de los cuartos de tono obedece a la pretensión de disturbar en la medida de lo posible el principio físico-armónico, por ello los instrumentos deberán situarse intercalados entre sí según su distinta afinación. La materia sonora está producida por oposición en cuanto a su afinación, proporcionando un color adecuado a la estructura íntegra.

³⁰ La firma del autor, Pierre Teilhard de Chardin, forma también parte del texto en la obra. En los ejemplos gráficos posteriores se observan varias erratas en el texto transcrito manualmente a la partitura.

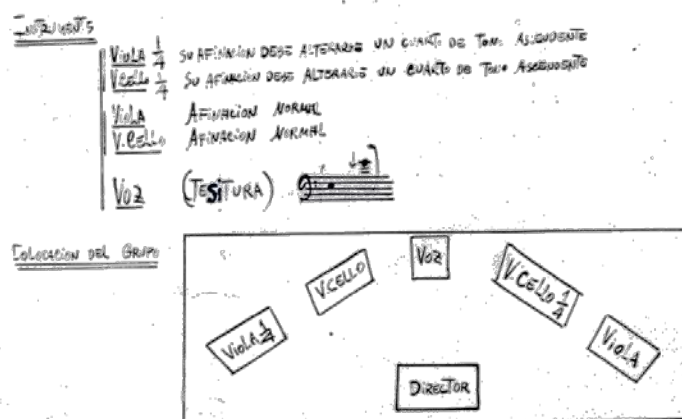


Fig.4

La voz tiene un tratamiento instrumental, ateniéndose siempre a la sonoridad fonética del texto, de manera que se tenga presente la base de articulación de la lengua francesa en su doble aspecto de base tensa y creciente: «mode tendu» y «mode croissant». El primer análisis realizado en el CSIC ofreció una información gráfica bastante limitada, teniendo en cuenta la simplicidad de un medio que entonces se consideraba muy moderno pero cuyas funciones eran asimismo reducidas. Un sencillo espectrógrafo (fig. 5) que disponía asimismo de un alimentador, un amplificador y motor de rotación; un micrófono (M), conmutador (C), disco magnético (D), filtro (F), aguja inscriptora (A), cilindro reproductor (CR), eje (E) y corredera (d).

La música pentagramada aparece a lo largo de la partitura solamente de forma ocasional, pues las técnicas empleadas demandan una notación específicamente concebida para su realización. Cinco son los tipos de grafías empleadas, adaptadas a otros tantos elementos fonéticos: 1) grafías correspondientes a la estructura tonal de cada frase y entonación de cada grupo fónico; 2) grafías para la diferenciación de los espacios entre grupos fónicos de menor a mayor ([,],]], etc.); 3) indicación de los grupos fónicos rítmicamente más importantes en cuanto a posible *ritmo total* del texto, esto es, en cuanto a su posición dentro del mismo; 4) grafías correspondientes a los tonemas con sus cinco diferentes terminaciones: cadencia, anticadencia, semicadencia, semianticadencia y suspensión; 5) grafías que señalan la acentuación máxima de la estructura tonal de cada frase, también en escala

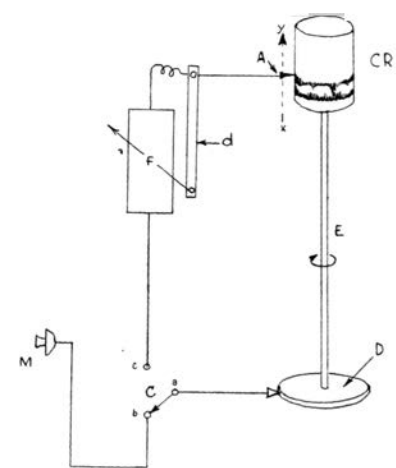


Fig. 5

de menor a mayor (>, >>, >>>, etc.) y las que indican matiz de acentuación-duración (<>, <> <>, <> <> <>, etc.). La elección de estos signos no es arbitraria en ningún caso; en su mayoría están tomados del propio análisis espectrográfico y su rigor técnico quedó supervisado por Quilis y por la documentación bibliográfica específica que sirvió de soporte al compositor. Para el estudio de las vocales, Acilu toma como referencia el estudio de Delattre (1948) en el que se sitúan las once vocales orales francesas a partir de los resultados ofrecidos por el espectrógrafo. La función principal de la primera parte de la obra es el acercamiento del valor semántico de las palabras de Teilhard de Chardin al auditorio, un valor que ya no volverá a aparecer en las restantes secciones de la obra. El análisis de la lectura completa del texto, realizado por Quilis, proporcionó un primer documento base sobre el que trabajar de manera muy rudimentaria (fig. 6).

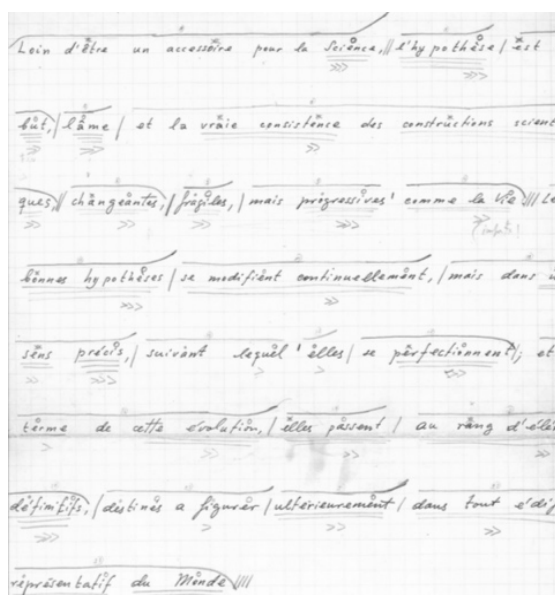


Fig. 6

investigaciones en el ámbito de la fonética, permite realizar análisis de textos desde dispositivos personales: solamente se precisa un ordenador y un micrófono de entrada de sonido. Una aplicación moderna como Shazam³¹ identifica fragmentos sonoros mediante un catálogo de huellas digitales de audio basadas en el espectrograma, de forma que las consecuencias de los primeros experimentos de análisis fonético han llevado a fines impensables en su origen. Los medios técnicos actuales habrían ayudado muchísimo a la realización más precisa del texto de Pierre Teilhard de

En la actualidad las nuevas tecnologías ponen a disposición de los investigadores medios que no precisan del laboratorio de fonética. Paul Boersma y David Weenik (2019) desarrollaron en la Universidad de Amsterdam un programa multiplataforma, de código abierto, denominado PRAAT. Se trata de una herramienta de trabajo fundamental a libre disposición de los usuarios desde inicios de los años noventa del siglo pasado, que va implementando sus avances y posibilidades de manera progresiva. El programa, que está diseñado específicamente para las

³¹ Shazam se presentó en 2008 en versión para iPhone 2.0. y en 2009 ya tenía diez millones de usuarios. Fue adquirido por Apple en 2017. Su funcionamiento es como un espectrógrafo portátil, si bien necesita una base de datos previos, que es la que compara y distingue el patrón de cada composición mediante el algoritmo de la aplicación.

Chardin, como puede observarse en este análisis espectrográfico del texto completo llevado a cabo con el programa PRAAT (fig. 7). En este análisis se advierte cómo el tratamiento específico de la voz en las cuatro secciones principales en que puede estructurarse la obra se ha realizado teniendo en cuenta que la articulación de los sonidos se ha interpretado según su entonación hablada, no cantada³².



Fig. 7

En la primera sección el intérprete lee el texto completo en la altura que resulte más cómoda a su tesitura, pero poniendo cuidado con el tono de su voz, que debe evidenciar las cadencias y anticadencias allí donde las respectivas grafías se lo indican y teniendo en cuenta las escalas de intensidades y vibración en cada una de ellas, así como la separación de grupos fónicos y la acentuación-duración. La lectura debe ceñirse a la semiografía del texto, a los signos escritos siguiendo la velocidad de la palabra. Frente a la simplicidad de medios gráficos empleados en la partitura original (fig.8), se observa la precisión del análisis de ese mismo tramo sonoro mediante PRAAT (fig.9), que refleja con exactitud la altura, tono e intensidad de los formantes seleccionados. El material instrumental de esta primera parte actúa como fondo mutable que en ocasiones coincide con los espacios de separación de los grupos fónicos, es decir, con la proporción entre dos pausas. La voz está escrita en una sola línea que corresponde al registro hablado. Esta sección inicial permite acercar el valor semántico del texto al auditorio por primera y única vez.

³² Lectura del texto realizada por el Dr. D. Francisco González Fernández (hablante bilingüe francés-español), Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo. Instalación de PRAAT para Mac: Dra. Dña. Carmen Muñiz, profesora del departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo. La sección final, indicada por la barra de desplazamiento vertical, corresponde al nombre del autor del texto, «Pierre Teilhard de Chardin», que se pronuncia tras una breve pausa una vez finalizada la lectura del mismo.

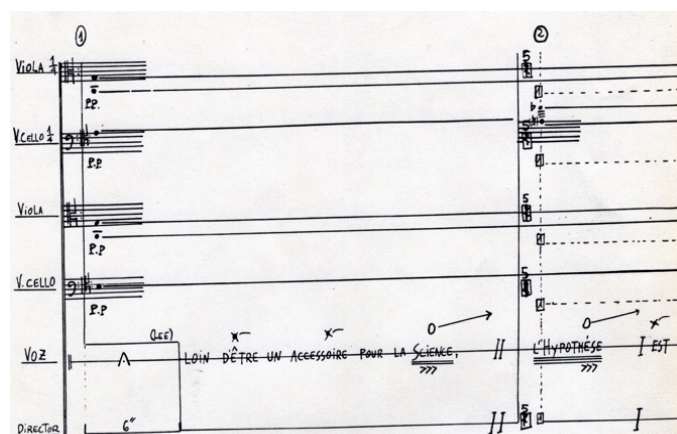


Fig. 8

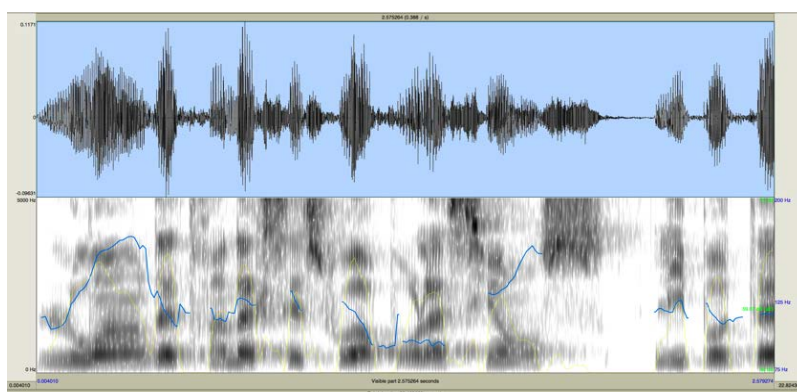


Fig. 9

La tesitura de la voz se divide entre los compases [6-40] en cuatro partes escritas en tetragrama, empleando intervalos irregulares o «no fijos»: de las cuatro líneas, la primera corresponde a la altura más cómoda para el solista vocal, es decir, la articulación hablada. La tesitura se mantiene así dividida en cuatro alturas no temperadas que derivan de la propia dinámica (fig10).

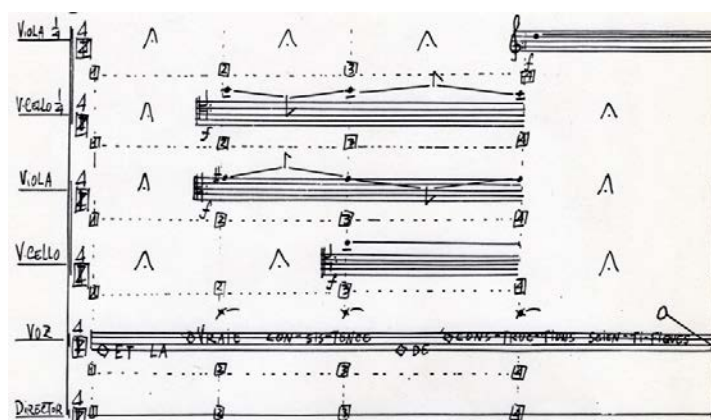


Fig. 10

Más adelante será necesario pasar a la escritura en hexagrama, una grafía que procede de la necesidad de crear cinco espacios a los que se suma la línea correspondiente a la articulación hablada (fig.11).

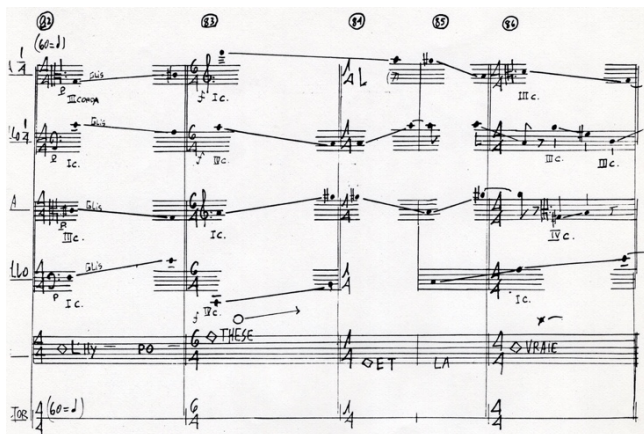


Fig. 11

artikulaci3n posea una tensi3n mayor, en esta 3ltima parte se inclina a subrayar los rasgos de brevedad, claridad y precisi3n que caracterizan a las vocales espa3olas y que dan firmeza a nuestro sistema voc3lico, como se3ala Navarro Tom3s en su discurso de ingreso en la Real Academia Espa3ola, siguiendo la descripci3n de Storm al comparar la entonaci3n espa3ola con la italiana haciendo notar que «mientras esta 3ltima, con sus vivas y amplias ondulaciones, recorre toda la escala musical, la cadencia del castellano, m3s uniforme, severa y mesurada, se concentra en formas precisas»³³. Los compases finales concentran el mayor rendimiento del material voc3lico poniendo de manifiesto el valor musical que poseen las unidades f3nicas m3s simples de acuerdo con los criterios de clasificaci3n ac3stica, orden de percepti-

T3cnicamente es importante el hecho de que la pronunciaci3n de las vocales en esta secci3n final sea la del espa3ol, ya que, frente a los criterios elegidos por Acilu en las secciones anteriores, tales como la mayor modulaci3n que presenta la lengua francesa comparada con otras (como la espa3ola o la italiana) o el hecho de que su base de

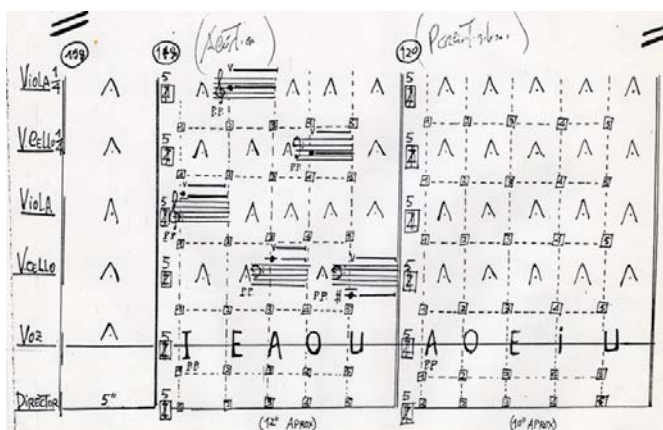


Fig.12

³³ «El acento castellano», es el título con el que Navarro Tom3s rotuló su discurso en el acto de su recepci3n acad3mica el d3a 19 de mayo de 1935. Menciona en dicho texto a J. M. Storm, citando sus propias palabras de una publicaci3n muy anterior, «Romanische Quantit3t» (*Phonetische Studien*, 1889). En cuanto a la lengua francesa, se refiere a ella en este mismo discurso ensalzando c3mo « el franc3s labra y perfila con esmero sonidos, s3labas e inflexiones », y « al franc3s se le elogia por su forma conversable, refinada y flexible ».

bilidad (fig.12) y orden de frecuencia (fig.13). *Dilatación fonética* se escuchó por primera vez en la voz de José Luis Ochoa de Olza y el Grupo Alea dirigidos por Enrique García Asensio³⁴.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Dilatación fonética'. The score is written on a page with a grid background. It features six staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Voice, and Director. The vocal line contains the vowels A, E, O, I, U. The score includes dynamic markings such as ff, f, mf, p, and pp. There are circled numbers 129 and 131 at the top of the page. The score is written in ink and includes some annotations in parentheses.

Fig. 13

5. Conclusiones

En las dicotomías aquí planteadas –prosa y poesía, arte y ciencia, música y fonética– cobordismos y límites se plantean como hipótesis, bien para demorarse en sus contornos confiando en que la especulación ofrezca resultados inéditos, bien para ser traspasados, diluyendo así la demarcación de ámbitos en apariencias extrañas. El cobordismo no deja de ser, desplazado del contexto matemático hacia los confines de otras artes y otras ciencias, una metáfora que sirve para explicar algunos intereses comunes y metodologías de trabajo afines a todas ellas. Y el análisis, como sostiene Baudrillard en *Le trompe-l'œil*, un pretexto para reflexiones respecto a posibles teorías filosóficas o nuevas vías de indagación epistemocrítica. Ámbito lingüístico y dominio musical resultan complementarios, tal como acabamos de ver en el análisis de *Dilatación fonética*. Abandonada la idea de supeditar el texto a una sonorización extraña, por bien que esta suene al oído, el contenido semántico del mismo resulta absolutamente indiferente a efectos musicales. Probemos a escuchar en versión original *A kékszakállú herceg vára –El castillo del duque de Barbazul–* de Béla Bartók, donde la historia narrada, por conocida, carece de intriga e interés. Para un oyente no hablante del idioma húngaro la musicalidad de la lengua magiar se impone sobre cualquier otra melodía.

El pensamiento teilhardiano, síntesis de principios que asumen ciencia, técnica y progreso en el contexto de una significación espiritual, padeció en vida la incompreensión personal y profesional de parte de ambas facciones –filosofía y

³⁴ Su estreno tuvo lugar en el Salón de Actos del INP de Madrid el 24 de mayo de 1968. La obra está dedicada «A la memoria de Pierre Teilhard de Chardin».

ciencia– para gozar «à titre posthume d'une fortune intellectuelle peu commune» (Escalère, 1967: 192). El pensamiento sonoro de González Acilu, tan innovador desde sus primeras páginas dedicadas a la especulación sonora a partir de la lengua, encaja en la conjunción ciencia-arte que plantea Teilhard de Chardin y asume, por si fuera poco, la hipótesis como razón única de discurso a lo largo de una producción sonora que se extiende desde los años sesenta hasta hoy.

Fundador de la topología diferencial con su teoría del cobordismo, René Thom disfrutaba con la matemática, que tantas veces definió como un campo de fronteras móviles y abiertas, un lugar en el que existe una zona de conocimiento donde todavía se pueden experimentar verdaderas maravillas. René Thom, Teilhard de Chardin y González Acilu desarrollan sus ideas en los límites topográficos de ámbitos distintos, se mueven con desenvoltura entre haces de isoglosas. Disfrutan de una libertad casi furtiva experimentando los intercambios más intensos en los espacios limítrofes. Ponen un pie a cada lado de la línea divisoria, atraviesan de un lado a otro con naturalidad seguros, como lo estaba Kapucinski, de que el sentido de la vida es cruzar fronteras.

Poincaré, como ya hemos mencionado antes, consideraba que a menudo la hipótesis es no solo necesaria, sino legítima. Añadimos a sus palabras una reflexión del mismo texto de Bataille citado al inicio de estas páginas: con frecuencia la transgresión es algo admitido, e incluso prescrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARKER, Stephen Francis (1957): *Induction and Hypothesis. A Study of the Logic of Confirmation*. Nueva York, Cornell University Press.
- BARTHES, Roland (1984): «De l'œuvre au texte», in *Le bruissement de la langue*. París, Éditions du Seuil, 61-110.
- BARTHÉLEMY-MADAULE, Madeleine (1963): *Bergson et Teilhard de Chardin*. París, Éditions du Seuil.
- BARTHÉLEMY-MADAULE, Madeleine (1967): *Bergson*. París, Éditions du Seuil.
- BATAILLE, Georges (1965): *L'Érotisme*. París, Les Éditions du Minuit.
- BAUDELAIRE, Charles (1920 [1862]): *Petits poèmes en prose*. París, Helleu et Sergent.
- BAUDELAIRE, Charles (1869): «Petits poèmes en prose», in *Œuvres complètes IV*. París, Michel Lévy Frères.
- BERNARD, Suzanne (1959): *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París, Nizet.
- BOERSMA, Paul & David WEENIK (2019): *Praat: Doing Phonetics by Computer*. Amsterdam, University of Amsterdam.
- BOURGUIGNON, Jean-Pierre (2004): «René Thom : Mathématicien et apprenti philosophe ». *Bulletin of the American Mathematical Society*, 41, 273-274.

- BOWEN, Zack (1995): «The Bronzegold Sirensong : A Musical Analysis of the Sirens Episode in Joyce's *Ulysses*», in Zack Bowen (ed.), *Bloom's Old Sweet Song : Essays on Joyce and Music*. Tampa, University Press of Florida, 25-76.
- BRAITHWAITE, Richard B. (1965): *Scientific Explanation. A Study of the function of theory, probability and law in science*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BREMOND, Henri (1926): *La poésie pure. Avec un débat sur la poésie, par Robert de Souza*. París, Grasset.
- CALABRESE, Omar (1987): *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós.
- CARNERO, Guillermo (1989): *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos.
- CARNERO, Guillermo (2010): «Arácnido confuso: purismo y neogongorismo en el primer Miguel Hernández», in José Carlos Rovira & Carmen Alemany (coord.), *Miguel Hernández. La sombra vencida*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- CUÉNOT, Claude (1967): *Pierre Teilhard de Chardin. Las grandes etapas de su evolución*. Madrid, Taurus.
- CURESES, Marta (2001): *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid, ICCMU [1ª ed.: 1995].
- CURESES, Marta (2011): «González Acilu. Ética y estética del límite». *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 56:I, 54-106.
- DELATTRE, Pierre (1948): «Un triangle acoustique des voyelles orales du français ». *The French Review*, XXI:6, 447-484.
- DELATTRE, Pierre (1958): «Les indices acoustiques de la parole». *Phonetica*, 2, 226-251.
- DELUY, Henry (1989): *Poésie en France (1983-1988). Une anthologie critique*. París, Flammarion.
- ECO, UMBERTO (1979): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- ESCALÈRE, Bernard (1967): «À partir de Teilhard de Chardin ». *Cahiers du CEDIAS (Centre d'Études de Documentation, d'Information et d'Actions Sociales)*, 5, 191-206.
- GARAUDY, Roger (1959): *Perspectives de l'homme. Existentialisme, pensée catholique, marxisme*. París, Presses Universitaires de France.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2012): *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas*. Madrid, Nivola.
- GUIETTE, Robert (1964): «Baudelaire et le poème en prose». *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 42-43, 843-852.
- HAYEK, Nácere (2006): «Una biografía de René Thom ilustrada con comentarios sobre su vida y su obra científica». *Matematicalia* 2, 4. URL: http://www.matematicalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=289&Itemid=186.
- HUGO, Victor (1971 [1827]): *Manifiesto romántico*. Introducción de Henri de Saint-Denis. Traducción de Jaume Melentres. Barcelona, Ediciones Península.

- KAHN, Gustave (1897): *Premiers poèmes*. París, Mercure.
- KAHN, Gustave (1925): *Charles Baudelaire. Son œuvre*. París. Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970): «Las matemáticas del hombre», in VVAA, *Estructuralismo y epistemología*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- MALMBERG, Bertil (1952): «Le problème du classement des sons du langage». *Studia Linguistica*, VI, 1-56.
- MALMBERG, Bertil (1956): «Questions de méthode en phonétique synchronique». *Studia Linguistica*, X, 1-44.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1960): «El método espectrográfico. Notas de fonética experimental». *Revista de Filología Española*, XLIII:3-4, 415-428.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1968-1969): «Don Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos». *Anuario de Letras*, VII (Homenaje a Menéndez Pidal), 9-24.
- ORTEGA Y GASSET, José (1990 [1914]), *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid, Ediciones Cátedra.
- PAQUIN, Jacques (2008): «L'intertexte scientifique en poésie». *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, 3. URL: <https://epistemocritique.org/lintertexte-scientifique-en-poesie>.
- PATER, Walter (1988 [1877]): «The School of Giorgione», in *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*. Oxford, A. Philips Oxford University Press.
- PETITOT, Jean (1983), «Sémiotique et théorie des catastrophes». *Actes sémiotiques*, 47-48, 4-64.
- PETITOT, Jean (2015): «Les premiers textes de René Thom sur la morphogénèse et la linguistique : 1966-1970». HAL. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-0126518-0v2>.
- PETITOT, Jean (sd): «Théorie des catastrophes», in *Encyclopædia Universalis* [en línea]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-catastrophes>.
- POE, Edgar Allan (1846): «The Philosophy of Composition». *Graham's Magazine*, XXVIII 4-28, 163-167.
- POINCARÉ, Henri (1968): *La Science et l'hypothèse*. París, Flammarion.
- QUILIS, Antonio (1960): «El método espectrográfico. Notas de Fonética experimental». *Revista de Filología Española*, XLIII, 3-4.
- QUILIS, Antonio (1964): *Curso de fonética y fonología*. Madrid, CSIC.
- RESCHER, Nicholas (1981): *Sistematización cognoscitiva*. Madrid, Siglo XXI Editores.
- ROBINSON, Judith (1962): *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*. París, Corti
- SANDRAS, Michel (1995): *Lire le poème en prose*. París, Dunod.
- SALANSKIS, Jean-Michel (2019): «Épistémologie de la mathématique. Théorie des catastrophes», in *Encyclopædia Universalis* [en línea]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/epistemologie-de-la-mathematique/6>.

- SCHWARTZ, Gustavo Ariel & Eduardo BERTI (2018): «Literatura y ciencia. Hacia una integración del conocimiento». *Arbor*, 194 (790). URL: <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4006>.
- SOURIAU, Maurice (1897): *La Préface de Cromwell. Introduction, texte et notes*. París, Société Française d'Imprimerie et de Librairie.
- STEINER, George (1990): *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Madrid, Alianza.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (1925): «L'histoire naturelle du monde. Reflexions sur la valeur et l'avenir de la systématique». *Scientia: Rivista internazionale di sintesi scientifica*, XXXVII:1, 15-24.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (2017): *La vida cósmica. Escritos del tiempo de la guerra (1916-1917)*. Madrid, Trotta.
- THOM, René (1971): *Modèles mathématiques de la morphogénèse*. París, Christian Bourgois.
- THOM, René (1972): *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une Théorie générale des modèles*. Nueva York, Benjamin.
- THOM, René (1985): *Parábolas y catástrofes. Entrevista sobre matemática, ciencia y filosofía a cargo de Giulio Giorello y Simona Morini*. Barcelona, Tusquets.
- THOM, René (1988): *Esquisse d'une Sémiophysique. Physique aristotélicienne et Théorie des Catastrophes*. París, InterÉditions.
- UTRERA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- VESCIA, Remo (2015): «Pierre Teilhard de Chardin, prêtre, savant, poète et visionnaire», in *Exposition «Ensemble, construisons la Terre»*. URL: <https://www.teilhard-international.com/assise2010/actualité/pierre-teilhard-de-chardin-pretre-savant-poete-et-visionnaire-prophete-de-lesperance>.
- WHEWELL, William (1984): *Selected Writings on the History of Science*. Edición de Yehuda Elkana. Chicago, The University of Chicago Press.
- WHEWELL, William (1989): *Theory of Scientific Method*. Edición de Robert E. Butts. Indianápolis-Cambridge, Hackett Publishing.
- WILDGEN, Wolfgang (1999): *De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique*. Berlín, Peter Lang.

Performativité du droit. Efficacité de la littérature et de l'image

Christine Baron

Université de Poitiers

christine.baron@univ-poitiers.fr

ORCID : 0000-0002-3788-7683

Resumen

La literatura francesa parece haber abandonado el territorio de la ficción en provecho de la investigación y del testimonio. Los relatos judiciales constituyen una parte importante de ésta y el papel de estos relatos y de las imágenes filmicas en nuestra percepción del derecho no puede ser subestimado. Hay varias maneras de concebir la relación entre derecho y literatura (o cine). La literatura y el cine dan vida a personajes de un proceso judicial, pero tienen también tendencia a imponer su interpretación de los hechos. Por último, algunos procesos se convierten en símbolos a través de la literatura y el cine ; de este modo, el escritor tiene el poder de moldear nuestra concepción de la justicia.

Palabras clave: Justicia, Derecho, Literatura narrativa, Movimiento «derecho y literatura», Interpretación.

Résumé

La littérature française paraît avoir abandonné le territoire de la fiction au profit de l'enquête et du témoignage. Les récits judiciaires constituent une importante partie de celle-ci et le rôle de ces récits et des images filmiques dans notre perception du droit ne devrait pas être sous-estimé. Il existe plusieurs manières de concevoir le rapport entre droit et littérature (ou cinéma). La littérature et le cinéma incarnent des personnages d'un procès. Dans une certaine mesure, ils imposent souvent leur interprétation des faits. Enfin, certains procès deviennent des symboles par la littérature et le cinéma ; ainsi, l'écrivain a le pouvoir de modeler notre conception de la justice.

Mots clé : Justice, Droit, Littérature narrative, Mouvement « droit et littérature », Interprétation.

Abstract

French literature seems to have abandoned the field of fiction to turn to investigation

and testimony. Legal narratives are an important part of this, and the role of these narratives and movies in our perception of law might not be underestimated. There are several ways of conceiving the relationship between law and literature (or cinema). Literature and cinema embody the characters of a trial. To a certain extent, they also impose their interpretation of the facts. Finally, some trials have become symbols through literature and cinema ; thus, the writer has sometimes the power to shape our conception of justice.

Keywords: Justice, Law, Narrative literature, «Law and literature» movement, Interpretation.

La littérature française vit actuellement un tournant de son histoire qui la reconduit vers les territoires de l'enquête, du témoignage, de la description de *realia* savantes et/ou sociales. De cette mutation atteste l'ouvrage de Laurent Demanze *Un nouvel âge de l'enquête* (2019) ainsi que celui de Marie-Jeanne Zenetti (2015), un peu antérieur. Si la fiction est encore bien présente dans le paysage littéraire, elle se signale souvent elle aussi par un travail assez comparable à celui du romancier du XIX^e siècle ; recueil de documents en amont, précision des milieux professionnels décrits¹. De nombreuses soutenances de thèse² indiquent en outre de façon convergente un changement de paradigme des études littéraires favorable au réarrimage de celles-ci aux réalités sociales, scientifiques et épistémologiques. Dans ce panorama des savoirs, le droit ne fait pas exception à la règle au sens où il fait actuellement en France l'objet d'une attention renouvelée dans les relations qu'il entretient avec la littérature. La toute récente parution du collectif *Droit et littérature* (Baron & Sarfati, 2019), l'existence à Lille III d'une revue pluridisciplinaire créée et dirigée par Nicolas Dissaux depuis 2017 marquent ainsi l'émergence d'un lien dans lequel la littérature ne se contente pas de figurer des scénarios dans lesquels le droit joue un rôle fondamental (narrations de justiciers, procès célèbres, jurisprudences surprenantes) mais où elle accompagne, et parfois produit des changements de paradigmes comportementaux qui se reflètent dans les décisions de justice.

Pour clarifier le propos, il ne s'agit pas dans cette contribution d'affirmer que les décisions de justice « découleraient » de la lecture de tel texte ou de l'adaptation cinématographique de telle œuvre (ce qui est toujours très difficile à évaluer) mais que

¹ Voir notamment *La clé USB* de Jean-Philippe Toussaint (Minit, 2019), *Cora dans la spirale* de Vincent Message (Seuil, 2019) ou *Le Monde à portée de main*, de Maylis de Kerangal (Gallimard, Folio 2018) sur les milieux de la peinture professionnelle.

² La thèse de Justine Huppe soutenue à Louvain (en 2020) dont le titre est *La Littérature embarquée. Réflexivité et nouvelles configurations critiques dans le moment des années 2000* est un exemple de ce changement. L'expression « embarquée » pour désigner la littérature marque le pas avec la *doxa* sartrienne de la littérature engagée : il s'agit moins de proposer des orientations critiques proches du roman « à thèse » que de prendre acte de mobilisations citoyennes dans lesquelles l'écrivain inscrit son travail, en synergie avec ces mouvements d'opinion.

le contexte de ces œuvres produit dans la société civile des modifications insensibles de perception qui rendent recevable ou au contraire moins acceptable la conclusion d'un procès ; ces effets de réception des œuvres deviennent des effets de réception de la justice, par rétroaction en quelque sorte (lorsqu'il s'agit de faits passés) mais aussi par projection, lorsqu'une affaire similaire se présente et que la précédente oriente la décision du juge mais aussi l'opinion publique, opinion qui dépend tout autant du travail de la justice que de la nébuleuse de discours tenus autour de ce travail, parmi lesquels ceux des artistes. À la fois rétrospective et projective l'*opinio juris* se forge non seulement à travers les affaires plus ou moins médiatisées dont le public a connaissance mais également à travers un imaginaire modelé par des récits de fiction documentés ou des documentaires romancés. Robert Cover dans *Nomos and Narrative* (1983) insiste sur cette perception du droit affinée par la fréquentation des textes littéraires, du cinéma, des séries.

Pour ne prendre que cet exemple, la désobéissance civile de maires (celui de Langouët puis du Perray en Yvelines et d'autres) qui ont interdit par arrêté municipal dans leur commune les pesticides à 150 mètres des habitations, et ce, contre la loi française qui les autorise, est accompagnée d'une sensibilité collective environnementale affinée et cultivée tant par des mouvements d'opinion relayés par les réseaux sociaux que par des récits de fiction postapocalyptiques³ qui profilent de manière effrayante le mur écologique dans lequel foncent les sociétés industrialisées du XXI^e siècle. Si l'écofiction joue un rôle marginal par le nombre de ses lecteurs, en revanche, des séries et reportages qui mettent en scène des désastres écologiques modifient notre appréhension de l'importance de ces mesures et créent des mobilisations citoyennes.

L'exemple canonique de ce type de fait est, dans le mouvement droit et littérature, celui de la parution de *César Birotteau* de Balzac en 1839, et de sa lecture par des juristes qui entraîna dans le Code civil un assouplissement de la législation relative aux faillites, très sévère envers les débiteurs. Cet exemple illustre de manière directe un pouvoir de la littérature, une puissance de modélisation qui a conduit le droit à une adaptation. Disons pour faire bonne mesure que cette adaptation est relativement rare. Pourtant, ce cas cité par Richard Posner dans son essai traduit en français, *Droit et littérature* (Posner, 1988) n'est pas unique, et si les arts (littérature, cinéma, séries) n'infléchissent pas le droit de manière frontale, des effets de halo autour d'une affaire peuvent en revanche modeler des convictions ou créer des revirements.

Il convient de rappeler que le mouvement *Law and Literature* a d'abord pris son essor aux États-Unis sous les auspices d'un courant réaliste du droit qui cultive la

³ La « postapocalypse » fait même l'objet d'une classification comme sous-genre littéraire dans lequel on trouve des auteurs comme Volodine, E. Faye, N. Ammaniti, V. Bergin, M. Theroux, M. Leboulanger, C. Minard, S. Edgar pour n'en citer que quelques-uns.

fréquentation des textes littéraires dans le but d'améliorer la culture humaniste et sociologique des juges. Une partie non négligeable de cette tendance critique consiste à affiner l'écriture des cas ; c'est alors le droit *comme* littérature qui est en jeu, dans la mesure où certains récits sont devenus des paradigmes jurisprudentiels, exemplaires d'une évolution du droit, mais aussi des sources d'inspiration pour les écrivains.

Le développement actuel en France d'études portant sur droit et littérature⁴ et croisant les méthodes, les manières de lire, les paradigmes critiques de l'une et l'autre discipline nous conduit à nous interroger sur un aspect comparé de l'énonciation judiciaire et de l'énonciation littéraire. Que le droit soit performatif est une évidence. Citons, pour ne prendre que cet exemple, l'article 2 de la Constitution « La langue de la République est le français » : cet énoncé est à la fois constatif, factuel (le français est la langue partagée par la plupart des locuteurs sur le territoire), injonctif (la langue parlée dans les occasions officielles *doit être* le français à l'exclusion de toute autre) et performatif (affirmer que la langue française est la langue nationale fait exister celle-ci comme langue officielle). Mais si ce pouvoir est inhérent au droit et à l'institution judiciaire, le récit littéraire ou le cinéma sont réputés illustrer, imaginer, reconfigurer à leur manière des réalités, mais en rien les *changer*. Lorsqu'un scénario romance une affaire, le pouvoir de la fiction réside plutôt dans sa capacité d'instauration *ex nihilo* – ce que Souriau & Souriau (1999: 741) désignent ainsi dans son *Vocabulaire d'esthétique* – mais ne semble pas pour autant agir le réel. Et cependant, certains textes, en particulier lorsqu'ils portent sur l'institution judiciaire, un procès, une enquête qu'ils re-racontent à leur manière, véhiculent des représentations qui peuvent modifier nos opinions. Ainsi le film de Michel Drach *Le Pull over rouge* paraît en 1979 quasi-simultanément avec l'ouvrage-enquête de Gilles Perrault (1980). Il traite de l'affaire Ranucci, objet de controverses et constitue non seulement un plaidoyer contre la peine de mort mais une œuvre de nature à faire bouger l'opinion publique sur une affaire déjà jugée, d'où la censure dont il a été l'objet, censure municipale, coupures de certaines scènes estimées offensantes et contestées auprès du juge par les parents de la jeune victime.

Dans le dialogue que la littérature entretient avec les savoirs, le droit occupe en effet une place particulière ; tout d'abord parce que l'expertise qu'il suppose, en dépit de l'usage d'un vocabulaire spécialisé des professionnels du droit, est un savoir partageable, partageable au nom de l'adage selon lequel « nul n'est censé ignorer la loi ». Mais ce savoir est partageable aussi par ce sentiment intime du juste et de l'injuste, et cet *empowerment* spécifique qui nous fait mobiliser les connaissances

⁴ La parution de la revue de Lille III *Droit & Littérature* créée et dirigée par Nicolas Dissaux est un exemple de l'essor de ce tout récent mouvement qui a pris ses lettres de noblesse dans l'Europe francophone belge à travers les travaux de François Ost, Michel de Kerchove (Bruxelles), et en France par les travaux d'Antoine Garapon, Denis Salas et Sandra Travers de Faultrier notamment.

propres à assurer notre défense, le cas échéant, qui rend le citoyen capable d'argumenter face à une décision. Dans *L'Amour et la justice comme compétences*, texte de rupture avec Bourdieu, Boltanski (1990), en rappelant la connaissance juridique que peuvent mobiliser des acteurs sociaux qui défendent leurs intérêts, nous le rappelle : nous vivons dans des sociétés critiques où le citoyen s'empare de la parole ; ainsi, le sociologue n'a pas seul l'apanage du discours réflexif.

C'est ce discours réflexif sur le juste, l'injuste, l'intime conviction qu'interrogera cette contribution à partir de trois modèles et exemples qui prendront appui sur trois caractéristiques du récit judiciaire :

- La posture du témoin auteur ou personnage fictionnel qui, en filtrant le récit, nous confronte à une réactualisation parfois troublante de faits connus ; troublante, mais aussi troublée dans la mesure où dans bien des cas, l'écrivain devient un témoin angoissé du procès et que des processus d'identification se construisent, l'éloignant de la neutralité propre au processus judiciaire.

- La réécriture critique – ou passionnelle – d'un procès pénal par un écrivain ou un cinéaste lui confère parfois un sens nouveau c'est ainsi que, dans un deuxième temps, nous examinerons ce que fait apparaître l'écriture rétrospective : points aveugles de la procédure, fulgurances empathiques, hypothèses, voire réécriture fantasmatique d'autres conclusions possibles.

- Enfin, la prise de position polémique porte une thèse non seulement sur une affaire mais sur le fonctionnement même de l'institution judiciaire et engage la responsabilité de l'écrivain. Un procès peut ainsi devenir emblématique d'une époque, typique d'une situation et, en tant que référence, mobiliser l'énergie interprétative au profit d'une relecture radicale d'un cas, devenir un symbole.

1. L'artiste comme témoin : un geste d'individualisation

Dans la réécriture romanesque à laquelle se livre Emmanuel Carrère dans *L'Adversaire* (2000), l'auteur s'immerge dans l'affaire, côtoie ses acteurs, les questionne à la manière d'un journaliste et rencontre le prévenu, puis le condamné au procès duquel il assiste. Cette manière de documenter un procès se rapproche du *New Journalism* et de la méthode de cet autre roman célèbre de procès, *De Sang froid* de Truman Capote (1965) à quelques exceptions près. Capote délègue la parole dans le roman à un enquêteur, Dewey, qui se fait ouvrir les portes de la maison des Clutter et du pénitencier ; il évite ainsi la première personne. En outre, Truman Capote n'a pas travaillé seul mais l'apport d'Harper Lee qui l'a accompagné dans cette investigation est essentiel ; bien qu'il ait été occulté dans le roman, il suppose une vision de l'affaire qui s'apparente à un véritable travail d'instruction à deux voix. Dans ces deux cas, le narrateur s'est imprégné d'une affaire au point que, d'observateur, il devient partie prenante du procès. Par la familiarité qu'il entretient avec les accusés, notamment Perry Anderson – pour lequel il éprouve une compassion tendre –, il réinstruit le

procès à sa manière. Quoique non convoqué à la barre, l'écrivain se fait alors témoin de première main, réexamine les pièces du dossier et entend, pour les commenter, les arguments des uns et des autres, à la manière d'un juge ; cette tribune informelle peut poser des problèmes au fonctionnement même de l'institution judiciaire et à la sérénité du débat, mais en sous-estimer l'influence serait une erreur.

Le réalisateur Antoine Raimbault va encore plus loin avec l'affaire Viguié ; lors du premier procès il se rend au tribunal de Toulouse et prend contact avec la famille. En effet, le profil très spécifique de l'accusé retient son attention : professeur d'université, grand amateur de romans policiers, et même auteur d'articles sur cette question qui le passionne (Viguié, 2012 : 35-46), il déclare la disparition de son épouse mais est immédiatement soupçonné de l'avoir assassinée⁵. Son procès se tient du 20 au 30 avril 2009, puis en appel du 1er au 20 mars 2010 devant les assises du Tarn. Entre temps, le cinéaste a rencontré la famille et convaincu Maître Eric Dupont-Moretti de reprendre l'affaire afin d'optimiser les chances du prévenu de gagner le procès en appel. Son rôle est joué par Olivier Gourmet. Quant au personnage de Nora, incarné par Marina Foïs dans le film que Raimbault (2019) a beaucoup hésité à réaliser, estimant que sa proximité avec la famille était trop grande, il est entièrement imaginaire et permet à l'auteur de projeter son « intime conviction » sur un tiers.

L'autorisation de la sortie en salles a été l'objet d'un bref feuilleton judiciaire, l'ex-amant de la femme disparue, Olivier Durand, ayant demandé le retrait du film, au motif que les écoutes téléphoniques reproduites seraient « attentatoires à la vie privée » et par ailleurs, ne présentant que 10 minutes sur 250 heures de captation, seraient toutes à décharge de l'accusé et peu favorables au plaignant⁶.

On ne peut douter que, même si le film ne développe aucune « thèse », Nora – pourtant taclée dans une séquence par Maître Dupont Moretti pour son acharnement – ne soit le porte-parole d'un réalisateur obsédé dans ce dossier par le manque de preuves et surtout la crainte que le tribunal ne voie en Viguié un coupable idéal. L'intime conviction, prévue par l'article 353 du Code pénal est l'unique argument auquel s'accroche Nora, à la fois puissante et fragile car cet article s'adresse, rappelons-le, d'abord au juge, ainsi, dans le roman éponyme de Tanguy Viel

⁵ Le profil intellectuel brillant de l'accusé ne plaide pas en sa faveur, car il rappelle, précisément, des scénarios criminels où un assassin malin joue au chat et à la souris avec l'enquêteur. *Le Poète* de Michael Connelly est le prototype de ce genre de thriller au cours duquel le policier est susceptible de devenir la prochaine victime, tout comme dans *Seven* (David Fincher, New Line cinema, 1995), ou encore dans *Hangman* (film de Johnny Martin, Patriot Pictures, 2017).

⁶ La requête formulée auprès de la XVII^e chambre correctionnelle le 19 février 2019 s'appuyait en partie sur un précédent: l'interdiction d'une série d'Arte intitulée *Intime conviction* sur l'affaire Jean-Louis Muller, et le fait que les téléspectateurs étaient invités à voter (comme cela se pratique aux USA) pour ou contre l'acquittement de l'accusé.

(2017) et aux jurés.

Le tournage d'un film, tout comme pour *L'Emploi du temps* de Laurent Cantet (2001) ou *L'Adversaire* de Nicole Garcia (2002) n'est donc pas plus anodin que le fait qu'une personnalité du monde littéraire, avec son autorité, prenne la parole au moment d'un procès⁷. Ce phénomène que Laurence Lacour (1993) décrivait au moment de l'affaire Grégory comme la fascination trouble de l'écrivain et du juge – à l'occasion d'un article très controversé de Duras – est toujours présent, et ce, d'autant plus si le propos de l'écrivain et du cinéaste s'inscrit dans une grande proximité chronologique avec l'affaire instruite. Les émotions croisées des artistes, des acteurs judiciaires et des familles atteignent alors leur apogée.

Mais la confrontation de ces cas nous enseigne un autre type de proximité ; dans son essai intitulé *Le Fait divers et ses fictions*, Frédérique Toudoire-Surlapierre (2019) observe une réévaluation de la littérature judiciaire, comme si le mauvais goût associé au fait divers et sa spectacularisation médiatique étaient mis de côté au profit d'un autre regard que porte sur lui la littérature et le cinéma. Le fait qu'un artiste s'empare d'un fait divers efface-t-il magiquement la composante voyeuriste d'un tel geste ? On peut en douter parfois. Cependant, l'écrivain ne se substitue pas à la justice mais fait valoir un autre point de vue ; les déterminismes sociaux en jeu dans une affaire, par exemple, sa composante affective, ou l'histoire dans laquelle se trouve prise le jugement (multiplication d'affaires du même type, précédents judiciaires, disposition de l'opinion, famille des accusés).

En outre, le défi de la littérature consiste à singulariser le fait criminel dont les journaux offrent une vue schématique : « Ce serait peut-être là ce que nous attendons de la littérature, qu'elle transforme l'extrême singularité du fait, mais sans jamais l'effacer, en l'accentuant plutôt, en quelque sorte, visant l'universel ou du moins capable de rejoindre l'autre dans sa propre singularité » (Pontalis, 2011 : 95). Promesse d'une signification, la littérature (comme le cinéma) arracherait ainsi le fait divers à sa contingence, lui restituant son contexte et restituant à la victime son individualité, écrasée par la description scientifique (notamment la description médico-légale) de sa mort lorsqu'il s'agit d'un homicide.

Ainsi, à propos de l'affaire Laetitia, Ivan Jablonka (2016) qui consacre un documentaire-fiction à ce crime très médiatique donne un condensé de ce que peut l'écrivain, sociologue en l'occurrence, face à la parole des experts qui a paradoxalement tendance à abstraire le crime : « Les médecins légistes se sont succédé à la

⁷ On se souvient de l'article très controversé et factuellement faux de Marguerite Duras au moment de l'affaire Grégory. Le titre racoleur (« Sublime, forcément sublime Christine V. » paru dans *Libération* le 27 juillet 1985) ainsi que la réécriture féministe d'une vie de femme malheureuse en ménage vont provoquer le scandale. Duras a rencontré le juge, convaincu de la culpabilité de la mère et renforcé dans son jugement par l'exaltation de l'écrivain. Laurence Lacour, alors jeune journaliste, fait le point sur cet emballement médiatico-judiciaire.

barre, et il a fallu s'approprier les termes qui mettent à distance et déréalisent, “ chronologie des lésions traumatiques ”, “ mécanisme de serrage ”, “ appareil ostéo-cartilagineux du cou ” » (Jablonka, 2016 : 322). Cela ne rend compte en rien de l'angoisse qu'a pu être celle de l'adolescente prise au piège d'un tueur, ni de ce que fut sa vie d'avant, ni des raisons qui l'ont poussée à faire confiance à un homme dangereux. La tâche de l'écrivain serait alors triple, selon l'auteur.

D'abord *comprendre l'affaire*, saisir ses enjeux individuels et collectifs dans les domaines policier, judiciaire et médiatique. Indiquer en quoi le fait divers est un symptôme [...] d'une sensibilité, d'un rapport aux normes.

Ensuite, *ouvrir l'affaire*, montrer qu'elle n'est pas réductible à un crime, qu'elle renvoie à quelque chose de plus large. Éclairer un état de la société, distinguer un moment, saisir des représentations, des discours, des conflits...

Enfin, *dissiper l'affaire*. Oublier la fin pour libérer la victime de sa mort, pour la restituer à elle-même. [...] Au lieu de dédaigner le fait divers comme le symbole du mauvais goût populaire ou la marotte d'un journalisme dégradé, rappelons-en la potentialité démocratique : il émeut les gens, mais surtout, il nous parle d'eux (Jablonka, 2016 : 349).

Si une telle déclaration d'intention ne statue pas sur le mystère du geste criminel lui-même et de ce que Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* (1990) nomme l'*ascription*, soit notre capacité à attribuer un acte à une personne de façon vraisemblable, en replaçant son geste dans une chaîne causale, il restitue du moins à la victime son humanité. Cette empathie que Martha Nussbaum⁸ (2015) place au cœur de la vocation du mouvement « droit et littérature », soit la capacité de la littérature à nous mettre à la place d'autrui, est particulièrement présente dans la plupart des textes où le cinéaste ou l'écrivain assistent au procès, en rencontrent les acteurs et se forgent une opinion sur eux.

Le fait que Truman Capote ait été dans la quasi-incapacité d'écrire après le manuscrit de *De Sang froid* – l'affaire engloutissant littéralement sa vocation littéraire – est un symptôme. L'identification de l'expérience paternelle d'Emmanuel Carrère à celle qu'a pu vivre Jean-Claude Romand est un autre exemple, très poignant, de cette proximité dérangeante, comme le souligne F. Toudoire-Surlapierre (2019), ainsi l'incipit de *L'Adversaire* résonne-t-il de manière particulièrement étrange: « Le matin du 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa

⁸ Il va de soi que bien des œuvres ne s'inscrivent pas dans ce modèle idéal que profile la proposition théorique de Nussbaum ; il existe des œuvres qui font l'apologie du crime, d'autres qui exacerbent la haine. Dans *La Connaissance de l'écrivain*, publié en 2006, Bouveresse nuance cette approche quelque peu irénique des rapports entre droit et littérature.

femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes ensuite allés déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas » (Carrère, 2000 : 7). La froideur du constat et le parallèle créent chez le lecteur un malaise, l'horreur de la comédie jouée aux proches et particulièrement aux enfants, certes, mais aussi quelque chose de plus complexe qui est la possibilité d'une empathie. L'évocation un peu plus loin de la « tendresse pelucheuse » des enfants et des batailles d'oreillers renvoie à une expérience commune, ébranle le lecteur parce qu'elle suppose une intimité possible, celle de chacun d'entre nous, intimité scandaleuse avec l'auteur d'un crime monstrueux. De cette proximité, Emmanuel Carrère ne fera pas mystère dans *L'Adversaire* (2000), multipliant les parallèles avec sa vie, et s'interrogeant sur ses propres affects. Il imagine la façon dont les choses auraient pu tourner autrement, par exemple au moment où le prévenu rate son examen de médecine, si Romand avait avoué à Luc – son meilleur ami – son imposture, au lieu de s'inventer un lymphome. L'identification avec Romand est quasi-totale lorsque l'auteur se glisse dans ses pensées et fantasme ses motivations:

Avouer un lymphome à la place d'une imposture revenait pour lui à transposer en termes compréhensibles par les autres une réalité trop singulière et personnelle. Il aurait préféré souffrir pour de bon du cancer que du mensonge – car le mensonge était une maladie, avec son étiologie, ses métastases, ses risques de métastases, son pronostic vital réservé –, mais le destin a voulu qu'il attrape le mensonge et ce n'était pas sa faute s'il l'avait attrapé (Carrère, 2000 : 82).

Outre la « vision avec » que suppose ce monologue de l'écrivain (de Romand en débat obscur avec ses motivations), plusieurs éléments attirent l'attention ; décrire le mensonge comme une maladie n'est-il pas par avance exonérer son auteur des conséquences de ce mensonge? La supposition comporte-t-elle une part d'ironie, une allusion à l'auto-aveuglement de Romand? Comment interpréter le « ce n'était pas sa faute », tout autant qu'après l'annonce du verdict et de la durée de la peine le « Si tout se passe bien⁹ » qui accompagne le souhait d'une durée minimale de prison, à la toute fin du récit (Carrère, 2000 : 204).

Emmanuel Carrère donne un élément de réponse à la fin d'un chapitre relatant le procès et l'attitude de la mère de Florence, prostrée et en proie à une terrible souffrance. Voulant lui manifester sa solidarité, Carrère recule et rappelle au lecteur la place qu'il occupe dans le dispositif judiciaire, qui ne lui donne pas le droit de faire un geste en sa direction:

Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui

⁹ « Si tout se passe bien, il sortira en 2015, âgé de 61 ans ».

avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme son histoire. C'est avec son avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté (Carrère, 2000 : 47).

Raconter suppose ainsi choisir un point de vue ; ce lieu commun de la théorie littéraire prend un sens très particulier dans ce contexte de récit judiciaire où la focale détermine la perception des actes et oriente l'opinion des lecteurs. Mais c'est aussi dans ce cas précis d'un don qu'il s'agit ; en doublant la parole judiciaire (qui assigne un lieu à Jean-Claude Romand dans le panthéon des monstres) par la parole littéraire qui lui reconnaît sa complexité d'être humain, Carrère engage un travail imaginaire qui consiste à donner un visage au coupable.

2. Réécritures judiciaires, mises en abyme et retournements

Dans les exemples précédents, l'écrivain, contemporain d'un fait divers, double la parole du juge, sa propre intervention dans une affaire pouvant être de nature à en modifier la perception ; sa responsabilité pénale est, d'une certaine manière engagée (en particulier lorsque des informations confidentielles de l'instruction ne doivent pas être divulguées). Raimbaut s'est intéressé au procès Viguiet et a pris contact avec ses acteurs au moment de l'appel, par exemple.

Mais l'écrivain ou le cinéaste peuvent se réemparer d'un procès passé et imposer une lecture à telle enseigne que c'est l'œuvre de fiction qui va devenir la référence collective. Ce retournement est présent dans le cadre même du film *Une intime conviction* ; Magalie Flores-Lonjou, qui lui consacre un article, note que la référence à Hitchcock est constante au cours du film de Raimbaut mais que Dupont-Moretti lui-même a dans sa plaidoirie invoqué la référence à deux films : *Le Faux coupable* (Hitchcock, 1957), pour dire que le doute doit bénéficier à l'accusé, et *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1954) pour les cadrages. Elle note en particulier que Nora, la protagoniste, arrivant en retard à une audience, se voit dans l'obligation de suivre celle-ci du couloir, sur une télévision, cette situation renforçant ainsi le dispositif fictionnel d'une mise en abyme du regard sur le prétoire ; significativement ce moment est aussi le plus embarrassant du dossier où Viguiet est confronté à la destruction du matelas d'un lit de secours taché, peu après la disparition de sa femme. La présence de la télévision confère alors à cet argument de l'accusation un statut étrange, comme si ce qui apparaissait à l'écran relevait d'une zone indistincte entre fiction et réalité, ce qui sert bien évidemment le propos du film.

Or le personnage de Nora est purement fictionnel, cependant son action auprès de Dupont-Moretti est ce qui va permettre de transformer une enquête à charge, les deux commissaires initialement chargés du dossier étant convaincus de la culpabilité de Viguiet, en un procès d'acquittement faute de preuves. Pascale Robert-Diard (2010), journaliste au *Monde* qui a tenu un blog pendant toute la durée du

procès, affirme ainsi, à l'appui des arguments de la défense, que Jacques Viguier n'a pas été poursuivi à cause de ce qu'il est censé avoir fait, mais de ce que beaucoup auraient voulu qu'il soit, à cause de sa singulière personnalité. Ce scénario du procès à charge que Magalie Flores rapproche à juste titre de celui de *Garde à vue*¹⁰ prouve son efficacité, d'autant que le débat sur la notion même d'intime conviction n'est pas évité par le film.

L'intime conviction est en effet censée découler d'un raisonnement du juré et du juge, fondé certes sur les documents du procès mais aussi sur une certitude plus palpable qui résulte des impressions produites par les proches, l'accusé lui-même, sa personnalité, ou les autres hypothèses qu'on peut formuler sur un crime. Ainsi, Nora est-elle convaincue dès le départ que c'est l'amant, Durandet, qui a assassiné Suzy et tenté de faire accuser le mari. Mais chez Nora, cette certitude est première et emporte tout sur son passage ; elle est le *prérequis* de sa démarche, non le résultat de son investigation. Sa dispute avec l'avocat (auquel elle a caché qu'elle avait été jurée dans le premier procès) permet ainsi de mettre au jour le refus de celui-ci de conforter une version partisane, qui ne serait que le double inversé de la condamnation de Viguier par l'opinion publique.

Le cinéma, comme la littérature autorisent ainsi ces effets réflexifs, la monstration d'un débat qui innerve la décision de justice, mais n'est pas toujours accessible, à moins de se procurer les minutes d'un procès. En complexifiant, contre la schématisation journalistique, le cas examiné, le texte, le film produisent des effets de réception qui pluralisent les points de vue, prennent du recul et restituent à une affaire ses prolongements, loin de toute forme de lynchage médiatique, en rappelant constamment le rôle du doute.

Mais l'autorité propre à la littérature et au cinéma ne se réduit pas au constat de cette pluralisation des voix en contexte judiciaire ; elle l'historicise et elle prend acte du passage du temps à la manière dont Hayden White problématise le rapport entre science, art et réalité historique :

La science et l'art ont dépassé l'ancienne conception du monde selon laquelle ils devaient fournir la copie littérale d'une réalité supposément statique. Tous deux ont découvert le caractère essentiellement provisoire des constructions métaphoriques auxquelles ils recourent pour rendre compte d'un univers

¹⁰ Dans ce film de 1981, un notaire accusé du meurtre de deux fillettes (comme dans l'affaire de Bruay en Artois) est retenu par un policier pugnace qui veut à toute force lui faire avouer les deux crimes. Notable respecté, d'un abord un peu froid, accablé par un témoignage à charge de son épouse sur leur vie intime qui le transforme en coupable idéal, il est finalement relaxé lorsqu'on découvre le cadavre d'une jeune victime, ce qui le disculpe factuellement. L'effet-mémoire de scénarios antérieurs d'acharnement judiciaire n'est sans doute pas pour rien dans l'atmosphère qui a permis dans le procès Viguier le retournement d'une opinion d'abord favorable à la condamnation du prévenu.

toujours en mouvement. Aussi ont-ils implicitement adopté la conclusion à laquelle Camus était lui-même arrivé: « La question, auparavant, était de savoir si la vie devait avoir un sens pour être vécue. Il est clair maintenant qu'elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'a pas de sens. » On pourrait modifier cette déclaration de la manière suivante: elle sera d'autant mieux vécue qu'elle n'a pas un mais plusieurs sens (White, 2017 : 60).

Que la littérature reprenne à nouveaux frais des affaires passées est l'objet même du collectif *Incultes en procès* paru en 2016 et qui réécrit l'histoire du XX^e siècle à la lumière des grandes et petites affaires qui l'ont jalonnée. Rien n'est exclu dans ce collectif, ni la performance-procès des dadaïstes à Maurice Barrès, ni les procès politiques truqués en contexte totalitaire, ni les affaires criminelles et l'histoire de leur médiatisation. Ce que la littérature permet de faire émerger n'est pas le degré de vérité des faits (qui intéresse la justice) mais la manière dont la perception sociale rejaillit sur l'instruction, dont cette perception aujourd'hui différente nous conduit à voir non le courant de l'histoire mais ce qui va à contre-courant de celle-ci: « Parcours individuels qui sont comme les gouttes d'eau qui participent au fracas de la vague sans être aucunement discernables [...]. Les procès permettent de déconstruire la vague et d'entendre à nouveau le bruit de chaque goutte – ce qui pourrait passer pour l'intention ou l'ambition de beaucoup d'œuvres littéraires » (Incultes, 2016: 8). Arno Bertina, dans la préface de ce collectif, rappelle que Robert Badinter demanda l'abrogation de la peine de mort au moment où la France y était défavorable et, paradoxe, en observant Patrick Henry dans la foule déchaînée criant « à mort ! » alors que l'on venait d'arrêter un suspect qui n'était pas l'assassin, rendant ainsi possible une terrible erreur judiciaire.

La littérature et le cinéma n'assument pas nécessairement une position de contre-courant mais en réécrivant les procès ils repotentialisent la décision et en font apercevoir les points aveugles, ou disent purement et simplement le malaise que laisse la manière dont a été conduite une procédure.

Dans ce collectif, Alban Lefranc s'attaque ainsi aux « procès » des membres de la bande à Baader (procès faits en leur absence, prolongés par des propos obscènes visant à discréditer leur parole et à laisser entendre que leurs grèves de la faim furent simulées). Or, ces procès qui ferment, chronologiquement, ce qu'il est convenu d'appeler les « années de plomb » coïncident avec le *coming out* de Helmut Schmidt qui remercie les juristes allemands de n'avoir pas instruit selon le droit constitutionnel dans l'affaire contemporaine du raid de Mogadiscio. Cette troublante chronologie résonne comme l'aveu de ce qu'est réellement le régime politique de la RFA dans les années 70 ; rien moins qu'une démocratie (Incultes, 2016 : 82). Avant même la capture des membres de la FAR, le sort est joué, rappelle Alban Lefranc, l'affiche les

désignant à la vindicte publique rappelle *L’Affiche rouge* d’Aragon ; mines patibulaires, dix-neuf minuscules vignettes surmontées de lettres rouges : « Criminels anarchistes, bande Baader/ Meinhof » (Incultes, 2016 : 83) avec une forte récompense à la clef. De sa prison, Meinhof décrira la torture que constitue l’éclairage permanent, l’absence de tout contact humain et son effondrement mental en ces termes :

Sentir ta tête exploser, sentir ta boîte crânienne sur le point d’éclater en morceaux. Sentir ta moelle épinière te remonter au cerveau à force d’être comprimée. Sentir ton cerveau comme un fruit sec. Se sentir sans cesse et inconsciemment et comme électriquement téléguidée. Sentir qu’on te vole tes associations d’idées. Sentir ton âme pisser de ton corps, comme si tu n’arrivais plus à fixer l’eau. Sentir la cellule bouger (Meinhof *apud* Incultes, 2016 : 86).

Loin de toute interprétation politique c’est le malaise purement physique, celui d’une Allemagne sidérée par une violence d’État sans précédent que met en scène *L’Allemagne en automne* de Fassbinder ; automne du raid aérien et de la découverte quasi-simultanée de trois corps sans vie dans les geôles allemandes ; Baader, Ensslin et Raspe. Fassbinder, controversé, et même conspué après la sortie de ce film y extériorise la paranoïa d’un pays entier à travers l’hystérie, le malaise corporel qui s’empare de tous et du cinéaste lui-même. Nulle « leçon » à tirer mais un sentiment continu de suffocation, celui d’un pays écartelé entre l’ultra-violence de groupes d’extrême gauche et la violence non moins radicale d’un État qui agit au mépris du droit. Ce que le cinéma pousse à son paroxysme, c’est à ce moment précis de l’histoire de l’Allemagne la violence occultée par les discours sur le « retour à la démocratie » de l’après-guerre, retour de surface si l’on se souvient des derniers mots, nostalgiques, de la mère qui espère l’arrivée providentielle au pouvoir d’un dirigeant autoritaire mais « gentil »... Nazisme qui n’en finit pas de finir et dont les enfants déchirés reproduisent sans fin la violence dont ils sont issus.

Enfin, un procès peut être revu et relu à la lumière de l’histoire ultérieure comme le symptôme d’un changement de paradigme social. Tel est le cas du récit que Julie Bonnie consacre au procès de Bobigny, central dans le processus d’élaboration du texte qui consacre le droit à l’IVG en France. « C’est le procès d’une loi, d’une société » écrit Julie Bonnie, celle d’une France bigote où les « filles-mères » sont parquées dans des établissements où on les traite de manière indigne, sauf si elles sont assez riches pour avorter. Retranscrivant les échanges au tribunal elle y met en relief l’incroyable condescendance du président pour la parole des avocates et témoins, toutes femmes... Première et insupportable asymétrie soulignée par la défense qui poursuit en ces termes : « Le président : Nous ne faisons pas le procès d’une loi. Mme Halimi : Moi, personnellement, je le ferai ». Et plus loin : « Mme Servan Schreiber : C’est l’affaire de toutes les femmes. Le président : Si vous faites venir toutes les

femmes ici, on y sera encore avant la fin de l'année » (Incultes, 2016 : 77). Julie Bonnie, par-delà l'emballage médiatique et l'intervention de personnalités de monde littéraire et journalistique en faveur de *Marie-Claire*, fait entendre pour nous la surdité aux faits eux-mêmes ; le viol, le statut de victime de la jeune fille au banc des accusés.

La métaphore auditive est ainsi filée ; celle du grincement (« ça grince ! ») et, pourrait-on dire, ce grincement né dans le sillage de 1968 court du procès de Bobigny à #metoo# car le point aveugle d'une instruction menée à charge contre la mère de la jeune fille (celle-ci étant mineure) est bien celui de l'agression première :

Entendez-vous comme moi que le viol de Marie-Claire n'est pas ou très peu évoqué, que ce soit durant le procès ou dans les médias? Entendez-vous la voix de cette enfant de 15 ans, violée et qui répond au président du tribunal « Je ne veux pas en parler », et le président de passer à autre chose. [...] Daniel P. le violeur n'a JAMAIS été inquiété, ni par l'opinion publique, ni par la justice, alors même que le viol de Marie-Claire n'a jamais été remis en question (Incultes, 2016 : 79).

Faire entendre ce qui fut inaudible, ou par un changement de point de vue donner voix à ce qui n'a pas de voix est sans doute la vocation de ces textes, qui, déconstruisant, comme le dit Arno Bertina dans l'introduction (Incultes, 2016) la « vague », l'histoire des vainqueurs, revient vers ce qui la constitue ; la multitude des voix discordantes, celles qui racontent une autre histoire ; en l'occurrence l'histoire des enquêtes de moralité que subissaient les femmes portant plainte dans les années 70, les vexations sexistes qualifiées de « gauloiseries » sans conséquence, l'incrédulité de la police, l'arrogance des violeurs et la suspicion des avocats et des juges.

D'une certaine manière l'institution judiciaire, en condamnant mais en ne faisant pas appliquer les peines aux quatre femmes qui comparaissent au tribunal de Bobigny, en 1972, laisse passer, l'oreille basse, trois années jusqu'au vote de la loi Veil... La loi interdisant l'IVG tranchera le débat, mais le tribunal de Bobigny s'est conformé au droit en vigueur sans mettre en cause un modèle social qui, pourtant, craque de toutes parts depuis les événements de 1968 et atteste un changement de paradigme social profond.

3. L'institution judiciaire en ligne de mire

La littérature et le cinéma, certes, singularisent les cas mis en scène, car il y a une forte composante théâtrale au moment du procès mais dans un mouvement symétrique, le filtre par lequel l'institution judiciaire est approchée constitue une métaréflexion sur la manière dont la justice est rendue, ses conditions, ses réussites et ses échecs. La parole de l'artiste pèse de tout son poids lorsque, dénonçant une iniquité, la rendant publique, il fait de son film, de son essai ou de son roman une

tribune. Le prototype d'un tel dispositif est sans doute le sort cinématographique de l'Affaire Dreyfus. Lorsque Georges Méliès s'empare du sujet dans l'actualité brûlante de 1899, le procès de Rennes est en cours et Méliès raconte en 11 tableaux l'histoire de Dreyfus, de sa condamnation et de sa dégradation à son arrivée au bagne (Méliès, 1899). La tentative de meurtre sur la personne de Labori, son avocat victime d'un attentat, montre dans quel climat passionnel se déroule alors l'affaire et ce film muet (qui est sans doute le premier film politique en France) lui vaudra des lettres d'insulte et des menaces des anti-dreyfusards.

En s'attachant à un tel sujet, Roman Polanski (2019) ne risque pas grand chose tant le consensus est fait autour d'une vérité qui était gênante dans le contexte antisémite qui fut celui des premières années du XX^e siècle, mais qui, s'étant imposée par les faits eux-mêmes, un siècle plus tard, devient le prototype même de l'erreur judiciaire délibérée. Que le réalisateur ait voulu en outre se victimiser en faisant de ce film le porte-drapeau de sa cause d'artiste accusé d'abus sexuels et s'étant constamment soustrait à la justice est un autre débat.

Pour revenir au film de Méliès, absolument remarquable pour l'époque sur le plan technique, il suit d'à peine un an le premier procès et est contemporain du procès de Rennes. Le *pathos* n'est pas ménagé, comme le rappelle Sylvie Humbert dans l'article qu'elle consacre à la caméra dans le prétoire (Humbert, 2018 : 51-70). La dureté de la vie au bagne, les retrouvailles avec Lucie au bout de cinq ans, les conditions indignes dans lesquelles Dreyfus est traduit en justice une seconde fois, livré à la curée des journalistes, debout alors qu'il est amaigri par sa déportation face au général Mercier assis (Humbert, 2018 : 54-55). Mais la scène la plus choquante est sans doute celle où Labori, joué par Méliès lui-même, tombe dans la rue, agressé et blessé par un homme qui prend la fuite, alors que les piétons passent leur chemin. On ne secourt pas un dreyfusard. Ces notations ajoutées à la puissance (et la rareté) des images cinématographiques à cette période vont avoir un grand retentissement populaire ; joué dans des foires et des salles de cinéma, il déclenche les foudres de la censure qui s'abat sur le film par des arrêtés préfectoraux. Son influence sera néanmoins considérable car elle aura montré ce qu'est une instruction à charge, lorsque dès la première scène, un pistolet est tendu à l'accusé pour qu'il se donne la mort évitant ainsi un procès.

Dans ce qu'elle a de plus haïssable c'est ainsi l'injustice délibérée, calculée, une justice à la botte des militaires et du pouvoir politique qui ne veulent pas qu'un Juif accède à des postes de responsabilité dans l'armée qui est dénoncée, un an après le pamphlet de Zola, en plein cœur de cette mini-guerre civile. Le fait qu'aujourd'hui ce texte et ce film soient invoqués constamment lorsque la partialité du tiers judiciaire est mise en cause est symptomatique du fait que ces œuvres sont devenues des filtres interprétatifs incontournables. Il semblerait que dans l'imaginaire commun ils aient eu un retentissement bien plus important que la grâce du président Loubet puis la

réhabilitation tardive du capitaine Dreyfus.

Autant pourrait-on en dire des œuvres qui ont ponctué la marche de la communauté noire vers l'égalité de droits dans les États du Sud de l'Amérique, et leur reconnaissance en Europe ; de la « négritude » exaltée dans les poèmes de Sédar Senghor à des œuvres-totem, c'est par la littérature et le cinéma que des discours émancipateurs ont trouvé leur public. La reprise par des artistes (sous forme de biopics par exemple) de la vie des figures héroïques du mouvement (Rosa Parks, Martin Luther King) n'échappe pas à la règle faisant de leur combat politique une épopée. L'acquisition de droits n'est ainsi pas le seul enjeu de ces combats mais ils portent aussi sur la dignité des personnes et cet argument est sans doute bien plus puissant car il concerne chacun de nous.

L'identification par la fiction joue alors le rôle qu'attribue Martha Nussbaum à la littérature dans *Les émotions démocratiques* (2011). Par l'empathie nous traversons les identités imaginaires que les récits de fiction mettent à notre disposition, constituant ainsi une sorte de stock d'émotions. Mais le rôle de celles-ci ne se limite pas à un partage instantané et éphémère de sensibilité ; car à travers elles, c'est une forme de citoyenneté qui émerge.

Particulièrement lorsqu'il s'agit de contextes judiciaires, les enjeux qu'exposent les récits, qu'ils soient documentaires ou imaginaires, constituent un catalyseur d'affects d'autant plus puissants que la capacité d'identification est grande. Mais ces émotions ne sont pas pour autant irrationnelles ; comme l'observe Daniel Kahneman dans *Système 1/système 2 ; les deux vitesses de la pensée* (2012), les émotions primaires constituent la base de ce qui oriente nos décisions et notre action à un niveau plus profond, celui d'émotions secondaires durables qui est celui des valeurs que nous construisons et auxquelles nous sommes attachés. Ainsi, conformément à ce que note Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, la colère est-elle une authentique passion citoyenne et non une folie passagère : elle nous permet ainsi de manifester ce que nous attendons (et ce que nous refusons) dans la vie publique. Or, l'injustice subie, mais aussi celle dont nous sommes spectateurs est sans doute l'expérience la plus propre à susciter des passions, passions du droit selon l'expression de François Ost (2018), désir de droit.

Une œuvre littéraire en faveur de l'égalité entre communautés aux États-Unis va particulièrement marquer sa génération, moins parce qu'elle montre une injustice que parce que l'un de ses héros, l'avocat Atticus Finch qui défend un prévenu noir fait preuve en toute circonstance d'une équité sans faille. Il s'agit de *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* de Harper Lee, publié en 1960 : ce roman remporte immédiatement un immense succès public et obtient le prestigieux prix Pulitzer.

Rappelons quelques éléments de l'intrigue: le récit est porté par Scout, la fille d'un avocat veuf qui vit avec son frère et son père dans une petite ville du Sud des États-Unis. La communauté se passionne pour une histoire qui oppose une famille

blanche pauvre dont la fille porte plainte pour viol, à un jeune noir, l'accusé, qui travaille comme ouvrier agricole au profit de ces *poor white trash* campagnards qui le haïssent. C'est en réalité la jeune fille qui a fait des avances à Robinson, sans succès, et qui se venge de cette manière¹¹. Son père, Bob Ewell – qui la soutient – s'en prendra aux enfants de l'avocat de la partie adverse, Scout et Jem, qui seront sauvés de justesse par leur jeune voisin. Les haines raciales exacerbées par cette affaire conduisent les deux enfants dont le père défend le jeune garçon noir à suivre de près cette affaire et à la raconter de leur point de vue.

Bien avant le verdict, les insultes pleuvent sur Atticus Finch, mais un épisode secondaire pose aux yeux des lecteurs l'assise du personnage, et justifie sa réputation d'équité. Une vieille femme acariâtre, Madame Dubose, traite Finch d'« ami des nègres » en invectivant ses enfants de son perron, alors qu'ils se rendent à une kermesse. Au retour, Jem, le jeune frère de Scout, après avoir ruminé sa vengeance se jette sur les parterres de fleurs de la vieille dame et les massacre. Son père, averti de la situation, au lieu d'attiser la haine contre une ennemie politique contraint l'enfant à tenir compagnie à la vieille dame malade et à lui faire la lecture pendant une durée fixée à un mois. Cette punition¹² restaure un lien abîmé et, choisissant d'oublier l'offense qui lui a été faite, Finch manifeste un respect égal à ceux qui le soutiennent et à ses détracteurs. Il se montre moins dans cet épisode avocat que juge équitable.

Le juge et les jurés mettront d'ailleurs plus de temps à trancher l'affaire qu'il plaide que d'ordinaire ; ils délibéreront vraiment, alors que, la parole d'un jeune noir ne valant rien dans les États du Sud des années 50-60, le procès aurait dans d'autres circonstances expédié en prison le jeune condamné sans examen. Ce que met en scène ce texte est précisément cet idéal d'*equity* que promeut la *Théorie de la justice* de John Rawls (1971) ; examen sans préjugé du cas soumis, souci de réparation par la justice des inégalités de toute nature, refus de s'en remettre à la solution paresseuse du précédent judiciaire.

Il en va tout simplement de la crédibilité de l'institution judiciaire dans ces récits véritables ou fictifs mais inspirés de multiples faits réels ; les sources connues du roman de Harper Lee (1960) ne laissent aucun doute sur le fait qu'elle a eu connaissance de cas similaires, rassemblant plusieurs affaires en une seule. En outre sa passion pour les affaires criminelles est, nous l'avons vu, partagée avec Truman Capote, autre grande figure littéraire qui fut aussi son ami d'enfance.

Mais ce que peut mettre en discussion une œuvre c'est non seulement le fonctionnement de la justice, mais un point de droit. Emmanuel Carrère ne s'est pas

¹¹ Ce scénario rappelle dans un tout autre contexte celui des *Risques du métier* d'André Cayatte, tourné en 1967, qui met en scène un instituteur accusé de viol par une jeune fille qu'il a punie, puis d'autres du village, par imitation.

¹² Qui ressemble fort à ce que nous nommerions aujourd'hui une mesure de justice restaurative.

seulement intéressé au procès pénal avec *L'Adversaire*, mais à des aspects plus modestes de la pratique du droit ; l'endettement des ménages devient un phénomène endémique en France dans les années 90, en plein essor du néo-libéralisme. Les contrats opaques de sociétés de crédit, la facilité avec laquelle on peut emprunter et le peu de garanties demandées précipitent de nombreux ménages dans la spirale du surendettement dont ils ne sortent bien souvent que par un passage devant le juge. *D'autres vies que la mienne* (Carrère, 2009) s'attache au quotidien des juges confrontés à des dossiers de ménages en cessation de paiement, et d'emblée, les héros de l'histoire, Etienne et Juliette, agissent à contre-courant de ce qui leur a été enseigné à l'école, se démarquant ainsi de pratiques routinières pour porter attention au substrat humain des affaires qui leur sont confiées.

Etienne se souvient ainsi qu'à l'ENM¹³ on lui avait présenté très brièvement les surendettés comme des consommateurs abrutis dont la condamnation était la seule réponse sensée à leur imprévoyance. Sa pratique l'entraîne à déchiffrer les stratégies de sociétés de crédit, la violence de leurs méthodes de recouvrement et l'opacité de leurs contrats ; avec les armes du droit, il combat ces pratiques et rend avec équité la justice en ne privant pas de remboursement les petites sociétés qui s'effondraient avec des impayés : il ne s'agit pas d'une pratique empathique au sens psychologique du terme, d'une approche « sensible », mais d'un discernement bienvenu qui n'abîme pas le lien social et ne conforte pas les pratiques de vente agressives et opaques. Cette évolution des pratiques judiciaires qui tient compte de la vulnérabilité des justiciables est ici rendue visible au public par la littérature mais aussi le cinéma ; presque contemporain de la parution du roman, le film de Philippe Lioret *Toutes vos envies* sort en 2011.

La discussion de points de droit dans le film comme dans le roman joue parallèlement un rôle d'information sur la législation en vigueur, de la loi Scrivener¹⁴ qui n'a jamais été réellement appliquée à la loi Hamon et à l'existence d'un fichier centralisé des crédits.

En l'occurrence, dans le maquis des règles juridiques, ces récits de vies constituent parfois des boussoles, car, loin de se contenter de représenter les conditions dans lesquelles s'applique le droit, ils sont des carrefours de voix diverses et des

¹³ L'École Nationale de la Magistrature, créée en 1958, se situe à Bordeaux.

¹⁴ Cette loi n° 78622 du 10 janvier 1978 s'applique aux crédits à la consommation et aux crédits pour travaux d'un montant de 200 euros à 75 000 euros. Elle a été amendée par une disposition de 2011 suite à la réforme du crédit à la consommation pour une durée supérieure à trois mois. Cette loi impose aux sociétés de crédit de formaliser par un contrat une offre préalable soumise à un délai de rétractation, d'une part, d'autre part, de préciser sur l'offre les conditions du crédit, le TEG actualisé, la durée, et le coût total avec et sans assurance.

La loi Hamon 2014-344 du 7 mars autorise les actions de groupe lorsqu'il y a préjudice au consommateur.

occasions de penser nos propres pratiques en les replaçant dans un contexte légal. En dépit du fait qu'il évoque des personnes ayant réellement existé (auxquelles l'auteur demande parfois l'autorisation de rapporter tel épisode), le roman de Carrère possède des traits fictionnels. Fiction documentaire, ou document fictionnalisé se croisent alors dans une pratique qui a pour but moins de représenter que de problématiser notre rapport au droit.

Prenant acte de cette tendance profonde de la littérature française contemporaine (et peut-être d'une grande partie des littératures européennes d'aujourd'hui), le cinéma documentaire s'est récemment enrichi d'un film sur l'institution judiciaire. *Rendre la justice*¹⁵, sorti en novembre 2019 sur les écrans, rend visible le travail des juges et des magistrats (procureurs notamment), tant au niveau européen qu'au niveau national. Cette grande machine, perçue comme effrayante, impersonnelle, broyeuse, est exposée à travers ses acteurs, de l'école où ils sont formés à Bordeaux aux plus hautes fonctions qu'ils peuvent exercer dans la magistrature. Ce sont des vies qui sont racontées et non la puissance d'une institution qui est exposée (même si la caméra s'arrêtant sur l'architecture souligne la majesté des lieux de justice).

Les histoires se croisent, de cette magistrate nommée en Guyane qui découvre dès les premières affaires à traiter qu'elle est perçue comme une blanche venue juger des populations métissées à ce jeune procureur d'origine nord-africaine insulté par ceux qui, se prévalant d'une origine ethnique commune, le perçoivent comme un traître à sa communauté, jusqu'à cette juge qui, ayant demandé un certificat médical pour une garde partagée avec un père soupçonné d'alcoolisme, apprend que celui-ci s'est donné la mort la veille de la confrontation. Mais il y a aussi ce procureur confronté aux corps déchiquetés de victimes d'un attentat, et cette autre juge qui évoque la difficulté à faire parvenir jusqu'au prétoire des affaires financières douteuses, faute de moyens suffisants pour démasquer des montages complexes. À travers leurs témoignages se dessine alors une histoire bien différente du droit français, de la manière dont il est appliqué.

Il ne s'agit pas là de *storytelling*, même si l'émotion est présente (et contenue) à chaque moment de témoignages parfois étonnants mais d'une *incarnation* du droit, incarnation qui constitue l'apport essentiel du cinéma et de la littérature à l'histoire d'une institution. Car seule, sans doute, cette incarnation est-elle de nature à modifier l'appréhension commune, l'image que peuvent se forger les acteurs de la société civile de ce qui régit leurs propres vies.

¹⁵ *Rendre la Justice* de Robert Salis, sorti le 13 novembre 2019, date anniversaire des attentats du Bataclan et des cafés environnants, sort au moment où les luttes sociales se multiplient en France, l'incompréhension et le conflit entre justice, police et citoyens est à son comble depuis la crise des gilets jaunes, qui a débuté en novembre 2018. On peut émettre l'hypothèse que ce film répond à une intention politique de réparation d'une image écornée de l'institution.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARON, Christine & Judith SARFATI (2019) : *Droit et littérature*. Nîmes, SFLGC, Éd. Lucie.
- BOLTANSKI, Luc (1990) : *L'Amour et la justice comme compétences*. Paris, Métailié.
- CAPOTE, Truman (1972 [1965]) : *De Sang froid*. Paris, Gallimard (Folio).
- CARRÈRE, Emmanuel (2000) : *L'Adversaire*. Paris, POL.
- CARRÈRE, Emmanuel (2009) : *D'Autres vies que la mienne*. Paris, POL.
- COVER, Robert (1983) : « Nomos and Narrative ». *Harvard Law Review*, 97 [The Supreme court, 1982].
- DEMANZE, Laurent (2019) : *Un Nouvel âge de l'enquête*. Paris, Corti (Les Essais).
- DIARD, Pascale (2010) : « Procès Viguier, affaire publique ». *Le Monde (Chroniques judiciaires)*. 16 mars. URL : https://www.lemonde.fr/societe/2010/03/16/dans-le-proces-viguier-l-amant-raconte-le-mari-volage-et-epouse-delaissée_1319827-3224.html.
- FLORES-LONJOU, Magalie (2019) : « D'Une femme disparaît à Fenêtre sur cour en passant par la fabrique du Faux coupable dans Une Intime conviction d'Antoine Raimbault ». *Politeia*, 36, 342-359.
- HARPER LEE, Nelle (2006 [1960]) : *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*. Traduction de Isabelle Stoïanov. Paris, Grasset (Le Livre de poche).
- HUMBERT, Sylvie (2019) : « La Caméra dans le prétoire, miroir de la société ». *Les Cahiers de la justice*, 1:1 (*Séduction et peur des images*), 51-70. URL : <https://doi.org/10.3917/cdlj.1901.005>.
- INCULTES (2016) : *Incultes en procès*. Coordination de Arno Bertina. Paris, Édition Incultes (Dernière marge).
- JABLONKA, Ivan (2016) : *Laetitia*. Paris, Seuil (Librairie du XXI^e siècle).
- KAHNEMAN, Daniel (2012) : *Système 1/système 2 ; les deux vitesses de la pensée*. Paris, Flammarion (Essais).
- LACOUR, Laurence (1993) : *Le Bûcher des innocents: l'Affaire Villemin, coulisses, portraits, preuves, engrenages, correspondances, choses vues*. Paris, Plon.
- NUSSBAUM, Martha (2011) : *Les émotions démocratiques*. Traduction de Solange Chavel. Paris, Climats.
- NUSSBAUM, Martha (2015) : *L'Art d'être juste*. Traduction de Solange Chavel. Paris, Climats.
- OST, François (2018) : *Droit et passions du droit*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique .
- PERRAULT, Gilles (1980) : *Le Pull-over rouge*. Paris, Livre de poche.
- PONTALIS, Jean-Bernard (2011) : *Un jour, le crime*. Paris, Gallimard (Folio).
- POSNER, Richard (1996 [1988]) : *Droit et littérature*. Paris, Odile Jacob.
- RAWLS, John (1971) : *A Theory of Justice*. Cambridge, Harvard University Press.
- RICCEUR, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil (L'ordre philosophique).
- SOURIAU, Etienne & Anne SOURIAU (1999) : *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses Univer-

sitaires de France (Quadrige).

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (2019) : *Le Fait divers et ses fictions*. Paris, Minuit, (Paradoxe).

VIEL, Tanguy (2017) : *Article 535 du Code pénal*. Paris, POL.

VIGUIER, Jacques (2012) : « Vote et légitimité dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* ». *Politeia*, 21 (*Le vote à l'écran*), 35-46.

WHITE, Hayden (2017) : *L'Histoire s'écrit*. Traduction et présentation de Philippe Carrard. Paris, Éditions de la Sorbonne (Libre cours).

ZENETTI, Marie-Jeanne (2015) : *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris, Garnier.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

CAYATTE, André (1967) : *Les Risques du métier*. Gaumont International.

DRACH, Michel (1979) : *Le Pull-over rouge*. Gaumont et Port-Royal Films.

GARCIA, Nicole (2002) : *L'Adversaire*. Sarde Films.

HITCHCOCK, Alfred (1954) : *Fenêtre sur cour*. Paramount Pictures.

HITCHCOCK, Alfred (1957) : *Le Faux coupable*. Warner Bros.

LIORET, Philippe (2011) : *Toutes vos envies*. Production de Philippe Lioret et Marielle Duigout.

MÉLIÈS, Georges (1899) : *L'Affaire Dreyfus*. Star Film.

MILLER, Claude (1981) : *Garde à vue*. Les Films Ariane – TF1 Films Production.

POLANSKI, Roman (2019) : *J'Accuse*. Légende films – Gaumont Film Company.

RAIMBAUT, Antoine (2018) : *Une Intime conviction*. Delante Productions.

SALIS, Robert (2019) : *Rendre la justice*. Eden Films – Ladybirds Films – France 2 Cinéma.

La méthode de Virgile : sciences naturelles et ordre du texte dans la poésie de Jacques Delille

Hugues MARCHAL

Université de Bâle

hugues.marchal@unibas.ch

ORCID : 0000-0003-4093-0416

Resumen

Deplorado tanto por sus contemporáneos como por los críticos posteriores, ¿puede el desorden de los poemas científicos de Jacques Delille ser legitimado en la historia natural? Esto es lo que intentamos proponer aquí, demostrando que, si *L'Homme des champs* (1800) y *Les Trois Règnes de la nature* (1808) adoptan un curso caprichoso explícitamente distinto del de los tratados científicos, este «método de Virgilio» no es ajeno a las disposiciones materiales o discursivas puestas en práctica por los propios científicos. Sobre todo, este método implica una reflexión compleja acerca de la capacidad de los textos para imitar de la mejor manera posible las formas mismas del mundo.

Palabras clave: Poesía científica, Composición, Unidad y Fragmento, Diccionario, Gabinete de curiosidades.

Résumé

Déploré par ses contemporains comme par la critique ultérieure, le désordre des poèmes scientifiques de Jacques Delille peut-il trouver une motivation dans l'histoire naturelle? C'est ce que l'on tente de proposer ici, en montrant que, si *L'Homme des champs* (1800) et *Les Trois Règnes de la nature* (1808) adoptent une marche capricieuse explicitement distincte de celle des traités savants, cette «méthode de Virgile» n'est nullement étrangère aux agencements matériels ou discursifs mis en œuvre par les naturalistes eux-mêmes, et, surtout, elle implique une réflexion poussée sur la capacité du texte à mimer, avec la plus grande justesse, les formes du monde.

Mots clé : Poésie scientifique, Composition, Unité et Fragment, Dictionnaire, Cabinet de curiosités.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

Abstract

Can the confusion of Jacques Delille's scientific poems, much blamed by his contemporaries as well as by subsequent criticism, find reasons in natural history? This is what one tries to propose, by showing that, if *L'Homme des champs* (1800) and *Les Trois Règnes de la nature* (1808) do adopt a capricious course, explicitly distinct from that of scientific treatises, this «méthode de Virgile» is in no way alien to the material or discursive arrangements implemented by naturalists, and, above all, it implies a thorough reflection on the capacity of the text to mimic, with the greatest accuracy, the very forms of the world.

Keywords: Scientific poetry, Composition, Unity and fragment, Dictionary, Cabinet of curiosities.

1. Introduction

Jacques Delille (1738-1813) est un des écrivains qui, de la fin des Lumières à celle du Premier Empire, ont le plus concouru à explorer et favoriser en France un type de « poème de la nature » (Guitton, 1974) attentif aux avancées des sciences¹. Un tel programme d'écriture – qui combine désir de diffuser les savoirs et volonté de s'emparer des découvertes récentes comme d'un *merveilleux réel*, offrant une matière ignorée des anciens poètes – est alors largement partagé. Vers 1790, Chénier, par exemple, explique dans *L'Invention* :

Torricelli, Newton, Kepler et Galilée, [...]
À tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.
Tous les arts sont unis : les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
Sans agrandir aussi la carrière des vers (Chénier, 1958 : 125).

Pour sa part, Lebrun (1797 : 830) entend « Allier Lucrèce à Newton ». Le projet de renouveler ces deux prestigieux modèles antiques tient toutefois du défi, non seulement parce que la technicité des savoirs modernes, leur apparent prosaïsme et leurs recours à des néologismes semblent résister à leur mise en vers, mais aussi parce que l'esprit philosophique associé à la rationalité scientifique est soupçonné de tarir les dispositions poétiques. Les partisans d'une alliance entre sciences et poésie doivent récuser des formules comme « La plupart des sciences ou des arts qui occupent l'intelligence, dessèchent l'âme » (Rougier de La Bergerie, 1802 : 341) ou « Un poète qui pense est un rimeur glacé » (Saint-Ange, 1787 : 5) et, plus largement, com-

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre du projet du Fonds national suisse de la recherche scientifique *Reconstruire Delille* (2015-2019). Certains éléments en ont été exposés dès 2015, à l'École normale supérieure (Paris), lors du colloque *L'Influence souterraine de la science*.

battre l'idée selon laquelle les deux champs formeraient deux ordres de création inconciliables².

Or, contrairement à Chénier et Lebrun qui n'achèvent pas les vastes poèmes où ils entendaient procéder à un tel agrandissement du domaine poétique, Delille mène ce programme à bien. Il publie en 1800 *L'Homme des champs*, dont le troisième des quatre chants peint les plaisirs que ressentent les amateurs de sciences naturelles. Puis, en 1808, il livre au public *Les Trois Règnes de la nature*, poème en deux volumes et huit chants, cette fois tout entier dévolu à ces mêmes sciences. De plus, l'extrême renommée que Delille avait acquise grâce à sa traduction très admirée des *Géorgiques* de Virgile (1769) et à son poème descriptif sur *Les Jardins* (1782) lui a permis de bénéficier du soutien marqué de certains savants lorsqu'il entreprit, au faite de sa gloire, de célébrer leurs activités. Les segments scientifiques de *L'Homme des champs* s'accompagnent de notes explicatives dues au naturaliste Jean Hermann et *Les Trois Règnes*, qui se présentent comme une réponse à une commande du chimiste Jean Darcet, enthousiasmé par le texte précédent, sont annotés par trois autres chercheurs de renom : Cuvier et Lefèvre-Gineau qui, comme le poète, étaient membres du Collège de France, ainsi que le physicien Antoine Libes. Ces apports renforcent donc la capacité des deux titres à se présenter comme des œuvres dans lesquelles le dialogue entre poésie et sciences est porté à son maximum : tandis que leurs alexandrins sont pétris de références à des connaissances qu'ils tentent de condenser et rendre plaisantes, la présence des notes composées par des hommes de sciences y rend manifeste, dans la structure même des volumes, une forme de collaboration intellectuelle entre le poète et ces figures.

L'entreprise fut saluée, à bien des égards, comme une réussite majeure. À peine publié, *L'Homme des champs* s'écoule, en quelques semaines, à plus de « trente mille exemplaires » (Peltier, 1800 : 300), chiffre alors colossal. La plupart des commentateurs s'accordent à voir dans le chant sur l'histoire naturelle un tour de force aussi réussi que novateur : ainsi Ginguené (1800 : 47-48) le décrit-il comme « un répertoire abondant de beautés neuves et de fleurs écloses pour la première fois dans le champ de notre poésie descriptive ». Cet engouement est encore confirmé par le fait que le texte, objet d'une édition augmentée en 1805, a connu douze traductions distinctes entre 1801 et 1825. Quant aux *Trois Règnes*, moindre succès de librairie, ils firent malgré leur taille l'objet de deux traductions intégrales, en néerlandais (1813-1814) et en allemand (1837).

Reste que, jusque dans les comptes rendus les plus favorables, les deux titres ont été accusés de manquer d'unité organique et d'offrir un désordre de composition regrettable dans une œuvre en vers. Cette réserve n'a rien d'exceptionnel : à partir des

² Pour un exposé plus poussé des débats suscités par la « poésie scientifique » de la fin des Lumières aux années 1900, voir Marchal (2013).

Jardins, elle tend à apparaître dans les comptes rendus de toutes les œuvres longues de Delille, de sorte que ce dernier s'est vu obligé de défendre *a posteriori* ses choix d'organisation. Ce plaidoyer en faveur de la structure de chacun de ses livres prend souvent place dans l'appareil liminaire du titre suivant. En 1800, la préface de *L'Homme des champs* répond longuement à ceux qui « ont reproché un défaut de plan » aux *Jardins* (Delille, 1805 : 7) ; l'année suivante, le préambule d'une nouvelle édition des mêmes *Jardins* offre à l'auteur l'occasion de combattre ceux qui « ont prétendu » que « ce plan n'existait pas » davantage dans *L'Homme des champs*, faute d'y être annoncé dans les premiers vers (Delille, 1801 : XVII-XVIII) :

Je me crois donc obligé de rappeler ici que le poème a pour objet 1°. l'art de se rendre heureux à la campagne, et de répandre le bonheur autour de soi, par tous les moyens possibles. 2°. De cultiver la campagne de cette culture que j'ai appelée merveilleuse, et qui s'élève au dessus de la routine ordinaire. 3°. De voir la campagne et les phénomènes de la nature avec des yeux observateurs. 4°. Enfin, de répandre et d'entretenir le goût de ses occupations et de ses plaisirs champêtres, en les peignant d'une manière intéressante. Ainsi le sage, l'agriculteur, le naturaliste, le paysagiste sont les quatre divisions de ce poème.

Puis Delille ajoute, s'opposant aux critiques qui avaient jugé cette structure quadripartite insuffisante, faute de reposer sur un enchaînement linéaire :

On a prétendu que ces divisions ne tenoient pas essentiellement les unes aux autres. Si on a voulu dire que chacune pouvoit être traitée séparément, on a eu raison, sans rien prouver contre le plan de l'auteur. Virgile auroit pu faire un poème sur les vignes, un autre sur les moissons, d'autres encore sur les vergers, et sur les abeilles ; quoique ces objets puissent se séparer, cela ne prouve point qu'il ait eu tort de les réunir dans ses *Géorgiques* (Delille, 1801 : XVIII).

Dans le cas de *L'Homme des champs* et des *Trois Règnes*, les défaillances structurelles ont toutefois pu être érigées en preuves de l'incapacité de la poésie à s'emparer des sciences, voire en marques d'une relation superficielle à la raison scientifique. Le désordre interne est alors perçu comme le reflet d'un plus large désordre des régimes disciplinaires : également critiquées, la *dispositio* des chants et l'*inventio* (au sens de la sélection des matières traitées) sont identifiées comme les symptômes d'une perturbation induite par l'irruption de l'histoire naturelle dans la poésie. En d'autres termes, on a pu présenter l'hétérogénéité des exigences réciproques de la littérature et des sciences comme un facteur d'accentuation d'une tendance à la disparate déjà patente chez Delille et dès lors, comme la cause d'une double désorganisation, affectant simultanément la cohérence des œuvres et celle des connaissances qu'elles mobilisaient.

Tout en essayant de reconstituer cet argumentaire, je voudrais proposer de le renverser et de mieux saisir la singularité de l'intérêt que Delille a manifesté pour l'histoire naturelle, en suggérant que le choix de ce champ disciplinaire lui a au contraire permis de motiver à nouveaux frais une technique de composition dont l'apparent désordre ne doit pas être perçu comme un renoncement aux savoirs savants.

2. Dérouter la poésie et les sciences ?

En 1806, le médecin Joseph Capuron définit succinctement le terme de *méthode*, tel qu'il lui semble devoir être compris par ses pairs, par les physiciens et par les naturalistes, en renvoyant à la classification du vivant et à la « manière » de mener un discours ou une action :

MÉTHODE [...] de *μετά*, par, à travers, dans, et d'*ὁδός*, chemin, mot à mot *par le chemin*; espèce d'ordre ou d'arrangement dans lequel les objets d'histoire naturelle déjà connus, sont rangés [...]; – manière de dire, de faire ou d'enseigner une chose, avec un certain ordre (Capuron, 1806 : 215).

Or, chez Delille la question de l'ordre du texte se pose d'abord en termes de *manières*, poétique ou scientifique, car la question de la disposition de ses œuvres est indissociable d'un débat plus général sur la possibilité de concevoir un discours unifié, capable de suivre deux « chemins » ou méthodes.

2.1. Un genre instable

Dans le « Discours préliminaire » des *Trois Règnes*, Delille engage lui-même une réflexion sur l'organisation de son poème qui en souligne les difficultés, en les associant avec insistance au dialogue qu'il entend mener avec les sciences. Il conclut en effet cette préface en indiquant avoir hésité devant l'immensité de la matière à traiter et prévient que, malgré son titre, le poème peint « les quatre éléments » en sus des « trois règnes de la nature ». Mais il explique que cette expansion lui fut recommandée par Darcet, contre son propre avis :

Je lui représentai que le sujet, ainsi envisagé, pourrait paraître manquer d'unité : il me répondit que les quatre éléments étant combinés dans les trois règnes, ces deux parties de l'ouvrage n'avaient rien d'incohérent, et pouvaient composer un tout régulier. Je cédai à ses observations et à ses instances [...] (Delille, 1808 : I, 37).

Le plan général du livre est entièrement imputé au savant, Delille se posant en disciple obéissant au chimiste malgré ses réticences, et cette indication finale constitue une sorte d'écho au début du discours, dans lequel le poète présente l'histoire natu-

relle comme une contrée à lui étrangère, où sa poésie a dû s'astreindre à employer un nouvel idiome, avec des ambitions limitées :

Comment trouvez-vous mon langage ? disait un étranger à un citoyen d'Athènes. Pour un Thessalien, vous ne parlez pas mal, lui répondit l'Athénien. Étranger moi-même à l'empire des sciences, voilà le seul genre d'éloges que j'ambitionne et que j'espère (I, 10).

La préface est donc encadrée par des propos qui affirment un désir de *parler comme l'autre et avec son aval*, régissant jusqu'au plan de l'œuvre. Entre ces deux bornes pourtant, Delille accorde une large place à des exigences discursives littéraires. Il fait notamment sienne l'esthétique qui attend des poètes « didactiques » l'inclusion d'épisodes fictionnels venant rompre avec les longs exposés, tout en entretenant un rapport lâche avec « le dessein général de l'ouvrage » (I, 26) – impératif résumé dans la formule : « L'art de traiter un sujet n'est que l'art d'en sortir sans s'en éloigner » (I, 23). En d'autres termes, *Les Trois Règnes* sont d'emblée présentés comme un texte menacé par l'impossibilité de juguler et ordonner une matière soupçonnée d'être hétéroclite, mais cette menace résulte du croisement disciplinaire et discursif où le texte entend se tenir. C'est une autorité savante qui commande un découpage dont l'écrivain doute de la pertinence et c'est une expertise poétique qui lui impose des digressions.

Quoique ces deux pôles ou foyers favorisent l'un et l'autre une forme de déplacement du discours, leur action ne va pas forcément sans antagonisme. Si, comme l'exprime la métaphore spatiale et linguistique initiale, Delille se *dépaysse* pour gagner le terrain des scientifiques qu'il accepte comme ses juges et guides, sa parole continue à y suivre une règle esthétique de constante *sortie*, qui risque de rendre son parcours erratique au regard des savants eux-mêmes. En effet, la mention de ces mouvements contradictoires masque une divergence cruciale de cheminement, que Delille avait soulignée dans un autre « discours préliminaire », en ouverture de sa traduction des *Géorgiques* :

Je crois qu'en fait d'écrits, il y a deux sortes de méthodes ; celle qui doit se trouver dans les ouvrages de raisonnement, & celle qu'on exige dans les ouvrages d'agrément. Dans les uns, l'esprit, déjà rebuté par la sécheresse des matières, ou fatigué de leur obscurité, veut au moins que l'ordre le plus méthodique, la filiation la plus exacte des idées, lui épargne une attention trop pénible. Dans les autres, l'Auteur doit songer d'abord à la suite naturelle des idées ; sans doute : mais un devoir non moins essentiel, c'est l'effet & la variété ; il faut qu'il place chaque objet dans son plus beau point de vue, qu'il le fasse ressortir par les oppositions, qu'il contraste les couleurs, qu'il varie les nuances, que le doux succède au fort, le riant au sombre, le pathétique

aux descriptions. L'esprit, qui veut être amusé, ne demande pas qu'on le traîne lentement sur toutes les idées intermédiaires, qu'on lui fasse compter, pour ainsi dire, successivement tous les anneaux de cette chaîne ; il veut voler d'objets en objets, faire une promenade & non-pas une route. Voilà la méthode de Virgile (Delille, 1770 : 12-13).

La distinction met aux prises deux formes complémentaires de respect de la nature. Si la « suite *naturelle* des idées » dicte l'ordre des « ouvrages de raisonnement », c'est la connaissance de la nature de « l'esprit » humain qui incite le poète, en technicien de l'intérêt, à rompre avec cette suite pour persuader le grand public de l'« agrément » des savoirs. Mais à ce titre (et c'est précisément ce qui autorise le texte à un jeu qu'exprime, par opposition au modèle de la route, l'image sinueuse de la promenade), la poésie appelée « didactique » n'entend pas se substituer aux traités proprement savants. En termes pragmatiques, elle ne cherche qu'à inciter le public à se pencher sur de tels discours et cette fonction propédeutique, clairement théorisée à l'époque, est essentielle à sa légitimité : la distinction entre la science et sa mise en vers autorise les poètes à parler des sciences sans employer leurs codes. En 1810, le naturaliste Joseph Deleuze (1810 : II, 489-490) établit fermement ce point :

Il faut que le poète didactique soit passionné pour la science dont il donne les principes ; qu'il soit assez instruit pour considérer d'un coup d'œil, et ses bases fondamentales, et ses résultats généraux ; pour choisir ce qu'elle offre de plus curieux, et pour ne tomber dans aucune erreur. Il négligera ce qu'elle a d'abstrait et de technique [...] : il aspirera bien plus à faire des enthousiastes qu'à former des élèves. On ne va point apprendre l'agriculture dans les *Géorgiques*, [...] ni l'histoire naturelle dans le poème des *Trois Règnes*. Ces ouvrages sont destinés à inspirer le goût de l'art ou de la science qu'ils célèbrent [...] : pour plaire, ils peuvent difficilement se passer d'ornemens étrangers.

Deleuze reprend le champ lexical mobilisé par Delille, pour faire du poète didactique un « étranger » aux sciences, attentif à ne pas les fausser dans son discours, mais chargé de leur donner une forme d'exotisme, par des « ornements » qui vont permettre aux savoirs, cessant d'être ésotériques et confinés aux cercles savants, de se diffuser dans la société. Or, chez Delille, cette *délocalisation* des connaissances intervient sur un plan tout autant esthétique que sociologique, au sens où il fait de son œuvre une entreprise d'*élévation* symbolique des sciences. Pour le comprendre, il faut remonter à l'un de ses premiers textes, l'*Épître à M. Laurent*, qui célèbre un ingénieur ayant su assécher des marais comme équiper un soldat amputé d'un bras artificiel. Par ces « miracles » bienfaisants, explique un bref avertissement, Laurent a signalé « la supériorité de son génie [et] l'élévation de ses sentimens ». Or la poésie « rencontre

rarement la réunion de ces qualités si propres à l'échauffer », de sorte que les vers n'auront pas ici à feindre l'enthousiasme (Delille, 1761 : 3). Toutefois, la suite du poème montre que Delille aspire en réalité à promouvoir par son texte même la révision d'une hiérarchie symbolique qui s'oppose à ces déclarations. En produisant sur des objets en apparence aussi peu poétiques qu'une écluse ou une prothèse une épître capable de monter jusqu'au registre enlevé de l'ode, il veut prouver que l'« art » de l'ingénieur, tenu pour bas, voire étranger à l'échelle du goût, doit être considéré pour aussi « brillan[t] », et non moins digne du soutien de l'aristocratie, que des « arts » mieux reconnus, tels que la danse, la musique ou la sculpture (6). C'est pourquoi, comme le souligne Guitton (1974 : 175), le discours sur Laurent va « entrelaçant le panégyrique de l'inventeur dans le panégyrique de l'Invention ». Certes, le jeune poète, alors étroitement lié à des penseurs et acteurs de l'économie politique tels que Turgot ou Trudaine de Montigny, s'inscrit ainsi dans une campagne en faveur des sciences et de leurs applications. Mais il associe fermement et durablement son attirance pour ces motifs à une problématique esthétique qui engage sa propre production. Pour devenir *preuve* de l'intérêt des savoirs techniques, sa poésie devra en effet accomplir la *prouesse* d'emporter en tant que telle – c'est-à-dire littérairement – l'adhésion de son lectorat. Les prodiges grâce auxquels l'ingénieur, par ses réalisations, transforme le monde matériel, tandis que le savant, par ses découvertes, en modifie la représentation, trouveront donc dans le poème un équivalent au sens où ce dernier, s'il convainc, transformera le champ des possibles littéraires et modifiera l'appréhension de ses lois. En d'autres termes, la poésie scientifique de Delille revendique elle-même un statut expérimental, chacune de ses tentatives pour célébrer sciences et techniques visant à interroger les puissances du vers, au fil d'un processus qui établit toujours le lecteur et son plaisir en juges ultimes de l'épreuve.

2.2. Réticences contemporaines

En un début du XIX^e siècle riche en débats portant sur l'antinomie potentielle de la poésie et de la raison et sur la désagrégation de l'ancienne République des lettres, la légitimité de la conjonction recherchée par Delille n'est unanimement admise ni par les hommes de lettres, ni par les hommes de sciences. La poésie scientifique en son entier ayant pu être perçue comme un vecteur de désordre dans l'organisation légitime des discours, ce cadre polémique forme la toile de fond où placer les critiques qu'essuyèrent le plan du chant III de *L'Homme des champs* et la structure des *Trois Règnes*.

Dans un argument ajouté en 1805, le contenu du premier texte est ainsi présenté, avec un renvoi aux trois gravures afférentes au chant :

LE NATURALISTE : l'art de voir la campagne et les phénomènes de la nature avec des yeux observateurs.

1° L'importance de l'étude de la nature. 2° La grandeur de la nature, soit dans les révolutions du globe, soit dans l'action

continue qu'elle exerce. Divers phénomènes ; récit de la destruction de Pleurs (*sujet de la gravure de ce chant*). Désastre d'Herculanum ; Buffon ; volcans de l'Auvergne ; le grain de sable ; la mer ; les eaux thermales, leur utilité, leurs plaisirs (*sujet de la première vignette*). 3° Charme attaché à la contemplation de diverses scènes de la nature et à la recherche de leurs causes. Montagnes, avalanches, beaux sites ; excursions botaniques ; Bernard Jussieu ; l'étude des animaux. 4° Ce charme se perpétue et s'augmente par la formation et la jouissance de cabinets d'histoire naturelle. Description des principales divisions d'un cabinet. Souvenir à Raton, chatte de l'auteur (*sujet de la seconde vignette*) (Delille, 1805 : 94).

Or Ginguené (1800 : 36), pourtant sensible, on l'a vu, aux beautés de nombreux morceaux du premier texte, en conspue l'agencement *déroutant* :

les différens tableaux qui y sont tracés manquent entre eux d'ordre et suite, ce qui rend les transitions vicieuses, expose l'Auteur à des répétitions, à des redites, dérouté à chaque instant l'esprit du Lecteur, refroidit son attention, et réduisant plusieurs de ces tableaux à leur effet intrinsèque, les prive de celui qui résulte d'un heureux enchaînement et d'un bel ensemble.

Dussault (1800 : 4) étend le reproche à tout le poème, en regrettant des transitions trop peu travaillées :

Les transitions entre les morceaux particuliers sont roides et sèches ; on conçoit à peine comment un auteur qui manie si habilement sa langue, qui est si fécond en tournures heureuses et faciles, dont les vers coulent avec tant d'aisance et de noblesse, tarit tout à coup, et s'arrête quand il faut passer d'une idée à une autre [...].

Le naturaliste Millin (1800 : 149), malgré un jugement global enthousiaste, est loin de saluer comme on aurait pu s'y attendre un chant III qui lui « paroît tenir le moins à l'ensemble ». Il regrette que Delille y suive une hypothèse dépassée : le poète « expose la théorie de la terre d'après le système de Buffon, système aujourd'hui oublié, et remplacé par plusieurs autres, qui bientôt seront également oubliés et remplacés par d'autres qui ne seront pas plus satisfaisants » (150). Puis Millin s'étonne que Delille ait décrit longuement des cataclysmes géologiques, peu propices selon lui à une contemplation heureuse, plutôt que de se concentrer sur des pratiques comme la botanique et l'entomologie, dont il salue au contraire la mise en vers.

Geoffroy, enfin, traite le chant entier comme une pièce rapportée, qui rompt avec le contenu attendu d'un poème sur la nature, et, condamnant à travers Lucrèce

le concept même de poésie scientifique, il ne voit dans cette section qu'un fatras, que Delille aurait dû laisser dans les cabinets de curiosités :

[...] les prés, les étangs présentent des images plus riantes et plus poétiques que la théorie de la terre et les sept époques de Buffon [...] : on ne s'attend pas à trouver dans des *Géorgiques*, un cours d'histoire naturelle et la description des trois règnes : on peut aimer la nature et jouir des champs, sans connoître les lois de l'univers [...]. Cet attirail scientifique, cet amas des termes de l'art attriste l'imagination et fatigue l'esprit : les minéraux, les coquillages, les cristallisations, toutes ces curiosités, ces joujoux de physique et d'histoire naturelle figurent mieux dans un cabinet que dans un poème ; de pareils objets n'ont un intérêt bien vif que pour les savans, qui les vendent fort cher aux riches amateurs. [...] Delille a voulu flatter, aux dépens même de son art, la manie scientifique du siècle. Il a voulu plaire aux femmes qui font des cours de Botanique et d'Histoire naturelle, plus qu'aux vrais connoisseurs en poésie ; le poète dont la main légère a cueilli les roses de Virgile, étoit-il donc fait pour hérissier ses vers des épines de Lucrece ? (Geoffroy, 1800 : 23-25).

La disparate des *Trois Règnes* n'est pas moins stigmatisée. Le critique du *Journal de l'Empire* ironise :

Je crois devoir, en conscience, examiner l'un après l'autre les deux poèmes que M. Delille a réunis sous un même titre ; car il ne faut pas mêler des choses essentiellement diverses : gardons-nous de confondre le poème des *Trois Règnes* avec celui des *Quatre Elémens* ; ce sont deux ouvrages très-différens. Admirez, si nous voulons, la fécondité singulière de l'auteur qui, sans s'en apercevoir, nous a donné tout à-la-fois deux poèmes au lieu d'un ; mais sachons distinguer ces productions jumelles ; et sans porter la sagacité aussi loin que ceux qui prétendent voir dans *les Trois Règnes de la Nature* autant de poèmes qu'il y a de chants, contentons-nous d'y voir deux poèmes bien complets, très-distincts, très-indépendans l'un de l'autre, dont chacun fait un tout à part, et qui n'ont de commun que le titre sous lequel on les a rassemblés [...] (Anonyme, 1808 : 1).

En fait de « tout », la suite de l'article enfonce le clou en étendant à la poétique générale de Delille ce reproche de déliaison :

[...] la nature, qui a comblé ce poète de tant de faveurs, lui a refusé cette partie essentielle du génie, qui consiste à concevoir et à combiner fortement l'ensemble d'un ouvrage ; cette sou-

plése d'esprit qui va chercher et qui trouve les points de contact par où les idées les plus dissemblables se rattachent les unes aux autres ; ce genre d'inspiration qui, saisissant l'écrivain toutes les fois qu'il entre dans une des principales divisions de son sujet, éloigne tout soupçon de repos et d'interruption, et lui fournit des exordes et des débuts, qui raniment l'intérêt, en concourant à l'unité [...] (Anonyme, 1808 : 2).

Autre manière d'accuser le texte d'une irréductible disparité interne, *L'Esprit des journaux français et étrangers* donne au même moment un examen du poème de Delille, par Amar du Rivier, qui met derechef en accusation une confusion des discours disciplinaires. Pour le critique, qui répond d'évidence aux formules du discours préliminaire, *Les Trois règnes* doivent nous apprendre « à ne pas franchir indiscrettement les bornes où doivent s'arrêter mutuellement deux langues, dont le mélange ne serait plus qu'un jargon, voisin de la barbarie » (Amar du Rivier, 1808 : 79-80). Pour lui, Delille est sorti de la poésie en tentant ainsi de « s'enfoncer, sur les pas des savans, dans le labyrinthe de leurs recherches » (80), de sorte qu'aux « magnifiques tableaux », aux « vers harmonieux », « succèdent tout-à-coup des descriptions purement techniques et je ne sais quel langage, qui n'a ni la couleur, ni l'harmonie de la poésie, ni la clarté méthodique de la bonne prose » (77), et où « c'est la science, et non la poésie, qui parle » (78).

Or, loin de rester cantonnées aux discours des critiques contemporains des publications de Delille, ces attaques ciblant l'organisation des matières ont nourri les éreintements dont le poète fit l'objet après sa mort, selon un processus de disqualification qui lui fit perdre en quelques décennies son statut de poète majeur. Quand Sainte-Beuve présente *Les Trois Règnes* comme « la mise en vers de toutes choses, animaux, végétaux, minéraux, physique, chimie, etc. » (Sainte-Beuve, 1837 : 284), il déclare approuver « toutes les critiques [faites à Delille] sur l'absence de composition et les hasards de marqueterie de ses divers ouvrages » (297). La quête d'adhésion esthétique qui joue un rôle crucial dans le projet delillien de promotion des sciences s'est donc heurtée aux très fortes réticences suscitées par la disposition de ses œuvres, et le reproche paraît d'autant plus dévastateur que l'auteur a lui-même fait de « l'intérêt de la composition » le principal mérite des poèmes didactiques ou descriptifs. Au seuil de *L'Homme des champs*, il explique :

C'est dans les poèmes du genre de celui que je donne au public que doit se trouver au plus haut degré l'intérêt de la composition. Là vous n'offrez au lecteur ni une action qui excite vivement la curiosité, ni des passions qui ébranlent fortement l'ame. Il faut donc suppléer cet intérêt par les détails les plus soignés et la perfection du style le plus brillant et le plus pur (Delille, 1805 : 5).

Réfléchir à la disposition adoptée par des textes conjuguant des contraintes à la fois esthétiques, épistémologiques et pragmatiques implique toutefois de mobiliser différentes approches de la notion d'ordre, en évaluant la manière dont elles se combinent ou se succèdent au fil des vers, et à cet égard, analyser la manière dont le concept a été abordé par l'histoire naturelle elle-même permet de nuancer fortement le constat d'échec.

3. Désordres savants

L'ambivalence des critiques de Delille n'est certes pas sans fondement. Le poète a intégré à *L'Homme des champs* et aux *Trois Règnes* des développements en vers composés parfois plus de vingt ans avant la publication de ces ouvrages, en procédant à de fréquents changements de destination, et son désir de rompre avec la « méthode » des savants empêche souvent de repérer un fil conducteur au sein de chaque partie. L'argument du chant VII des *Trois Règnes* le montre de façon plus nette encore que celui, déjà cité, du chant III de *L'Homme des champs* :

Différence marquée par la nature entre le règne végétal et le règne animal ; ce qu'ils ont de commun. – De l'organisation générale des animaux. – Variétés et formes des animaux qui vivent dans les eaux et sur la terre. – Qualités distinctes des animaux divers. – De l'instinct animal. – Les castors, les éléphants, les abeilles. – Description des travaux et des mœurs des abeilles. – Les travaux et les mœurs des fourmis. – Industrie de l'araignée, du ver à soie, de plusieurs insectes et animaux qui peuplent la terre et l'onde ; les moyens que la nature leur a donnés pour leur conservation. – Poison des insectes et des serpents. – Les serpents divinisés. – L'industriel instinct des animaux. – Instinct des oiseaux voyageurs, etc (Delille, 1808 : II, 130).

Ici, comme dans le chant sur l'histoire naturelle de *L'Homme des champs*, l'absence d'épisode fictionnel, fait rare, devrait semble-t-il favoriser l'unité du texte. De fait, Delille débute par une transition, en expliquant les différences entre les végétaux, qui font l'objet du chant précédent, et les animaux (conformément aux suggestions de Darcet, il convoque pour cela la chimie, en indiquant que la présence d'ammoniaque distingue les organismes des seconds). Puis il se penche sur « l'organisation » des animaux et leur diversité. Mais cette approche méthodique semble alors délaissée au profit d'un catalogue hétéroclite d'espèces aux caractéristiques remarquables, tandis que le reste du chant se concentre sur la question de l'instinct, où vient se loger le développement sur les serpents sacrés. Un tel choix n'offre aucune dimension systématique, et le chant VIII, qui reviendra sur les animaux et l'homme, ne corrigera pas cette structure.

Malgré la préface du poème, l'impression initiale peut ainsi légitimement conduire à conclure que la raison savante n'a aucun impact sur l'organisation d'un poème qui se contenterait de butiner dans les textes naturalistes des détails épars. Pourtant, plusieurs des arguments mobilisés par les critiques pour dénoncer ce défaut de structure tendent à unir étroitement la « manière » de Delille et la raison savante de son temps.

3.1. Le système introuvable

Delille ouvre *Les Trois Règnes* en mettant en scène un « Dieu de la nature », qui lui intime :

« Du globe tu peignis les visibles beautés,
 « Ses riches ornements, ses aspects enchantés ;
 « Ose plus aujourd'hui ; pénètre sa structure,
 « Ses vastes fondements, sa noble architecture,
 « Les formes, les couleurs, les principes des corps,
 « Et leur guerre féconde, et leurs secrets accords ;
 « Suis dans tous ses degrés la nature vivante, [...]
 « Et tandis qu'un faux goût, de tant d'œuvres légères
 « Fait prospérer un jour les formes passagères,
 « Sur ma base éternelle, édifiés par toi,
 « Tes ouvrages seront durables comme moi. »
 (Delille, 1808 : I, 43).

Ce programme rompt avec un lieu commun voulant que la vulgarisation se garde d'éclairer les structures cachées du monde. L'un des plus grands succès de librairie du XVIII^e siècle, le *Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche (1736 : IX-X), tire son titre de cette exigence :

[...] prétendre pénétrer le fond même de la Nature ; vouloir rappeler [*sic*] les effets à leurs causes spéciales ; vouloir comprendre l'artifice et le jeu des ressorts, et les plus petits éléments dont ces ressorts sont composés, c'est une entreprise hardie et d'un succès trop incertain. Nous la laissons à ces génies d'un ordre supérieur, à qui il peut être donné d'entrer dans ces mystères et de voir. Pour nous, nous croyons qu'il nous convient mieux de nous en tenir à la décoration extérieure de ce monde, et à l'effet des machines qui forment le spectacle.

Certains censeurs n'ont donc pas manqué de reprocher à Delille d'avoir méconnu cet avertissement. À la sortie des *Trois Règnes*, Dussault (1808 : 4) s'indigne :

Que le docte et profond Cuvier recule tous les jours les bornes de l'histoire naturelle, qu'il dérobe sans cesse de nouveaux secrets à la nature, qu'il découvre et recompose des races perdues, M. Delille ne doit pas le suivre dans ses savantes recherches, sous le voûtes de nos carrières, parmi des amas de plâtre, de

gypse et de chaux. Est-ce donc le squelette de la nature que le poète doit étudier et peindre ? [...] C'est la décoration, c'est la scène du monde que le poète, comme le peintre, doit reproduire dans ses tableaux magiques [...].

On retrouve là l'image d'un dévoiement de la poésie. Mais d'autre part, le dieu promet à Delille une postérité aussi durable que lui. Or la fugacité des systèmes scientifiques est un autre lieu commun de la pensée contemporaine, sensible à l'instabilité des tentatives d'explication et d'organisation du monde : on a vu que Millin, déjà, avait déploré que Delille suive encore en 1800 le « système » de Buffon. Plus largement, la question même d'un « ordre naturel » fait alors l'objet de vifs débats. Comme l'a montré Nathalie Vuillemin (2012 : 17-18),

L'ordre naturel est envisagé [dans l'article HISTOIRE NATURELLE de l'*Encyclopédie*] dans le strict espace du savoir humain. L'histoire naturelle, en effet, est d'emblée présentée comme une étude dont l'objet ne saurait être jamais atteint [...]. Il ne s'agit donc pas d'une science, mais d'une multitude de méthodes et d'approches qui tentent de classer cette masse d'éléments. L'un des enjeux centraux de l'article sera, en toute logique, celui de la validité des systèmes, sachant que toute découverte remet nécessairement en cause la compréhension de l'ensemble. L'auteur le répète à plusieurs reprises, accéder à « l'ordre inintelligible de la nature, qui ne peut être conçu que par le Créateur » est une chimère.

Lorsque le locuteur des *Trois Règnes* reprend la parole à la fin de la prosopopée du dieu, après avoir annoncé « J'obéis », il n'y a dès lors rien de surprenant à ce qu'il rejette aussitôt, adoptant cette épistémologie dominante des Lumières, « l'esprit de système » producteur de « rêves » éphémères, « de la nature audacieux romans », dont un « fait inattendu vient briser l'édifice » (Delille, 1808 : I, 43-44). Le programme fixé par le dieu, comparable aux « génies d'un ordre supérieur » de Pluche, se présente en réalité comme un idéal aussi inaccessible au poète qu'aux savants de son temps. Le texte ne saurait « sui[vre] dans tous ses degrés la nature vivante », ni pénétrer ses « secrets accords », parce que cette structure globale n'a été saisie par aucun système recevable. Les seules connaissances fermes sont de nature discrètes et empiriques, une posture que Delille fait sienne en annonçant : « La seule expérience est un guide pour moi » (I, 45). Envisagé sous cet angle, le désordre adopté par le texte mime donc l'état parcellaire d'une science qui se sait *recherche*, et qui conjugue de vastes interrogations, objet de débats, et des certitudes de détail. La composition de Delille déroge à une conception littéraire de l'unité parce qu'elle dialogue avec cette pensée savante qui met en crise la cohérence entre le monde et nos représentations. Au reste, la description initiale du Dieu suggérait déjà cette labilité des connais-

sances : le personnage ne cesse de croître – « Plus j’attachais sur lui mon regard curieux, / Et plus il paraissait s’agrandir à mes yeux » (I, 43) – et, écho à la découverte récente du temps géologique profond, son aspect varie au fil de son apparition, au point de subir de constantes métamorphoses :

Autour de lui, le temps, sous mille aspects nouveaux,
Achevait, renversait, reprenait ses travaux ;
Les débris s’animaient, la mort était féconde,
Et la destruction renouvelait le monde. (I, 42).

C’est ce tableau d’une totalité naturelle insaisissable qui autorise le texte à l’ellipse, au *non sequitur*, à de brusques arrêts sur des parties disparates du monde. Mais il permet aussi de non moins brusques efforts pour suivre un naturaliste (quoi qu’en ait Dussault) *dans ses savantes recherches*, ainsi que l’adoption alternative de systèmes en apparence incompatibles – notamment une posture finaliste, qui renvoie la nature à une création providentielle, et une posture strictement empirique, dont Claire Jaquier (2012) a montré la coexistence au sein, parfois, des mêmes pages.

Or Delille lui-même incite à cette lecture lorsque, dans le discours préliminaire des *Trois Règnes*, il persiste à rendre un hommage appuyé à l’œuvre de Buffon, puis précise :

Plusieurs naturalistes, dont les travaux ont eu moins d’éclat et quelquefois plus d’utilité [que ceux de Buffon], m’ont été d’un grand secours, particulièrement M. Valmont de Bomare, également recommandable par ses vertus et par ses connaissances (I, 35-36).

En désignant comme sa principale source, non pas Buffon, défenseur de l’unité de conception des discours et pourfendeur de la composition par segments détachés (*vid.* Marchal, 2019 : 388), mais Valmont de Bomare et son *Dictionnaire raisonné universel d’histoire naturelle*, le poète opère un déplacement paradigmatique. En effet, cet ouvrage, qui connut plusieurs éditions entre 1774 et 1791, souligne dès sa préface la résistance opiniâtre que les productions de la nature opposent à notre désir de les ordonner. Ici, le respect même de la « méthode » scientifique doit nous forcer à professer un absolu non-savoir, face à la « méthode » qui, pour Capuron (1806 : 215), désigne l’« espèce d’ordre ou d’arrangement [convenable aux] objets d’histoire naturelle » :

Les espèces sont si variées, si multipliées, si confondues, que les plus habiles Naturalistes ne sont pas encore parvenus à pouvoir leur assigner, d’une manière immuable & fixe, l’ordre & le rang qui leur conviennent : on ne sait, sur les limites, comment classer des Êtres qui semblent appartenir à plusieurs Espèces en même temps. Vouloir, dans une description rapide de tous les objets connus, suivre les détours de ce vaste labyrinthe, sans

quitter le fil de la méthode, ce seroit s'exposer à s'égarer avec ceux auxquels on se propose de servir de guide (Valmont de Bomare, 1791 : VI).

Dans ce cadre, l'ordre alphabétique ne facilite pas seulement la consultation des articles. C'est paradoxalement parce qu'il est arbitraire et favorise les rapprochements inattendus qu'il parvient à restituer l'insaisissable (dés)ordre du monde :

Je me suis donc déterminé à suivre, à imiter, pour ainsi dire, la marche de la Nature, trop féconde pour compter ou pour arranger ses productions. Sa richesse emprunte un nouvel éclat du contraste même qu'on observe dans ses divers ouvrages. L'ordre alphabétique d'un *Dictionnaire raisonné* pouvoit être regardé, à bien des égards, comme le plus convenable, le seul qu'on dût admettre, pour chercher, trouver facilement & passer en revue tous les objets qu'embrasse l'étude de l'Histoire Naturelle (Valmont de Bomare, 1791 : VII).

En somme, le dictionnaire offre un ordre qui permet, à l'image de la forme-Nature, de produire sans « arranger ». Ce parti mimologique est aussitôt nuancé : le dictionnaire se veut malgré tout *raisonné* et revendique un « plan méthodique », pour deux raisons au moins. Premièrement, les caractéristiques communes à de nombreux objets n'y sont pas répétées, mais exposées dans des « articles principaux ou généraux [formant] autant de points de réunion où le Lecteur peut se placer, & d'où il peut observer l'analogie des genres [...] & saisir la chaîne des rapports ; ce qui doit lui faire parcourir par ordre & successivement les objets de sa curiosité » (VII). Le lecteur est donc prévenu que, s'il part d'articles tels que les entrées *Histoire naturelle*, *Animal*, etc., il sera renvoyé graduellement et avec « ordre » au plus singulier, chaque suite de segments équivalant à « un Traité détaillé » sur les objets visés (IX). Deuxièmement, la taille des articles est elle-même proportionnée à « l'importance & l'utilité des objets qui y sont traités » (XI). Or l'évaluation de cette importance – qui conduit à réduire certains articles à « une simple ébauche, quelques traits » (XI) et à transformer d'autres entrées en vastes « tableaux » – est dictée par des critères de *singularité* et d'*utilité*. Valmont de Bomare s'étend sur les êtres dont les qualités étonnantes « piqueront la curiosité de tout Lecteur » (XIII), tandis que les productions naturelles exploitées par l'homme ou susceptibles de le menacer « occupent des places distinguées dans [l']Ouvrage » (XII). Le désir de respecter le « désordre sublime » du monde se heurte donc à la réinjection d'un plan et d'une méthode qui limitent cette ambition, via le choix d'une hiérarchie anthropocentrique. *In fine*, cette seconde option semble d'ailleurs primer, puisque Valmont termine sa préface par la formule : « Mon intention a été de faire une suite complète de Mémoires sur tous ou presque tous les objets que présente la Nature ; & je les ai rangés dans un ordre alphabétique, *uniquement pour la commodité des recherches* » (XXXII, je souligne). Mais cette conclusion

n'invalide pas réellement l'éloge initial de l'arbitraire alphabétique. Si le dictionnaire abrite un ordre et une méthode qui permettent d'éviter les redites et de circuler du général au particulier, cette cohérence n'intervient pas de manière linéaire et reste fermement placée du côté d'une représentation humaine du monde, distincte de sa complexité réelle. De plus, d'autres éléments de la préface accentuent l'annonce d'une disparate, sur un plan cette fois disciplinaire. Après avoir expliqué que l'histoire naturelle inclut les sciences de la terre, la botanique et la zoologie, mais aussi des champs connexes comme la médecine, la physique, la chimie, l'astronomie ou la géographie, Valmont concède qu'il a dû sortir de ce cercle pour répondre à une indiscipline propre aux cabinets de curiosités :

J'ai été obligé de faire mention de plusieurs objets qui n'ont pas un rapport immédiat avec l'Histoire Naturelle. Il s'agit des médailles, des vases & morceaux antiques, des habillemens & armes des Sauvages. La curiosité est excitée par le concours & l'aspect de tous ces objets : & on nous a fait observer que tenant à l'Histoire des arts, à celle de l'homme, à la Chronologie, &c. & faisant aujourd'hui partie des Cabinets des Curieux, nous devons en dire quelque chose ; nous l'avons fait [...] (Valmont de Bomare, 1791 : XXXI).

Mutatis mutandis, le dictionnaire de Valmont de Bomare présente donc de fortes ressemblances avec ce que Delille nomme « la méthode de Virgile », mais les traits en sont corrélés à l'approche savante de la nature. Le lecteur est convié à apprécier les *brusques contrastes et « éclats »* créés par la succession linéaire des articles comme la transposition la plus méthodique possible de la structure du monde ; la coexistence d'esquisses, traités et tableaux introduit *une diversité générique interne* ; enfin, les développements disciplinaires sans « rapport immédiat » avec l'histoire naturelle constituent, à la manière des épisodes, des *excursus* dont la présence est justifiée par les attentes des lecteurs et par la façon dont le « cabinet » impose son organisation hétéroclite à l'ouvrage³.

3.2. Le cabinet, l'amateur et l'institution

La prise en compte des débats suscités en sciences par la notion d'ordre naturel n'épuise pas la complexité des contraintes auxquelles la disposition des *Trois Règnes* tente de répondre. Car Delille, il faut y insister, n'a pas pour but de reproduire comme telle une parole savante ; il cherche à rendre la science aimable. Avec l'appui des scientifiques qui lui prêtent leur concours, il aspire à transformer le lecteur des *Trois règnes* en une figure d'homme éclairé, curieux des sciences. Or il avait déjà

³ Valmont de Bomare (1791 : XXVIII) souligne encore la prégnance de ce modèle lorsqu'il décrit son dictionnaire comme une « Collection » devant « servir de guide fidelle à l'Amateur qui veut étudier l'Histoire naturelle, ou examiner avec utilité les beaux Cabinets ».

abordé la question de l'ordre du monde au sein de *L'Homme des champs*, dans un passage incitant ses lecteurs à constituer, précisément en *amateurs*, des collections d'histoire naturelle. Ces cabinets, explique-t-il, devront réunir « Les trois règnes rivaux, étonnés d'être ensemble », selon une organisation telle

Que chacun ait ici ses tiroirs, ses cartons,
Que, divisés par classe, et rangés par cantons,
Ils offrent de plaisir une source féconde,
L'extrait de la nature et l'abrégé du monde.
(Delille, 1805 : 114-115)

Ici encore, Delille n'évoque la raison taxinomique que pour s'en écarter. L'*étonnement* prêté aux règnes personnifiés offre un premier signe du caractère insolite de toute réorganisation de la nature hors de la nature. Toutefois, l'enjeu du passage n'est pas lié à la validité des systèmes. À peine le principe d'un classement raisonné, quel qu'il soit, est-il envisagé que Delille introduit une seconde réserve. Il poursuit :

Mais plutôt réprimez de trop vastes projets ;
Contentez-vous d'abord d'étaler les objets
Dont le ciel a pour vous peuplé votre domaine, [...]
Né dans vos propres champs ils vous en plairont mieux (Delille, 1805 : 115).

L'argument d'un plaisir procuré par la familiarité locale ne justifie pas l'apparente dégradation qu'exprime le remplacement des verbes *diviser* et *ranger* par le peu ambitieux *étaler*. Le propos permet en revanche de transformer une difficulté pratique en un choix volontaire. En réalité, l'amateur doit se contenter des objets que lui offre une nature proche car il ne peut espérer réunir, comme les nomenclateurs du Muséum, des spécimens issus du monde entier. Il est donc forcé de reconnaître que la cohérence taxinomique ne peut assurer l'unité de sa collection qui, sous cet angle, brillerait d'abord par ses manques⁴. C'est encore ce que suggère le passage des « cantons » pluriels de la classification au « domaine » singulier de la propriété privée : le site habité assure la continuité et l'unité d'une collecte condamnée, sous l'angle de la science, à l'ellipse. Aussi les objets du cabinet d'amateur seront-ils organisés selon un principe de juxtaposition tabulaire reproduisant les proximités d'un milieu, ou plutôt d'un paysage. Delille poursuit en effet en distinguant, certes, trois ensembles minéral,

⁴ Comme l'indiqueront *Les Trois Règnes*, seule une institution comme le Muséum « Accorde une patrie à tous les plants du monde », ce qu'une note de Cuvier glose en précisant : « Le Muséum d'histoire naturelle de Paris est le plus vaste établissement qui ait jamais été consacré à la science de la nature ; il peut y avoir ailleurs des collections plus complètes pour certaines parties, mais il n'en est aucune qui présente le même ensemble ». Cuvier ajoute que cet avantage permet que ses « cabinets présentent, dans le plus bel ordre, toutes les productions de la nature qu'il est possible de conserver » (Delille, 1808 : II, 112-113, nous soulignons).

végétal et animal. Mais les plantes devront former « cent tableaux » où, par exemple, « les teintes variées » des algues seront « avec art mariées » (115), tandis que « le contraste surtout [...] fera la beauté » de la mise en scène des animaux. Il faudra

[qu']Un même lieu voi[e] l'aigle et la mouche légère,
Les oiseaux du climat, la caille passagère,
L'ours à la masse informe, et le léger chevreuil,
Et la lente tortue, et le vif écureuil [...] (Delille, 1805 : 116).

On réunira de même, Delille opposant cette fois des longévités distinctes, « L'insecte dont un an borne la destinée » et « Celui qui naît, jouit, et meurt dans la journée » (117). La taxinomie n'est pas pour autant ignorée. Au terme de cette liste de groupes contrastés, qui occupe plus de trois pages, le poète apostrophe un lecteur qui serait engagé dans la constitution d'un tel cabinet et parcourrait la nature dans l'intention de le développer :

Tout vous plaît, tout vous charme, et déjà votre esprit
Voit le rang, le gradin, la tablette fidèle,
Tout près à recevoir leur richesse nouvelle [...] ;
Ici, nouveau pour vous, un brillant papillon
Fut surpris sur ces fleurs, et votre main avide
De son règne incomplet courut remplir le vide (Delille, 1805 :
118-119).

Ce geste, qui réintroduit le modèle initial des « tiroirs » à remplir, n'invalide pas le choix d'une présentation fondée sur la double recherche d'un respect des conditions naturelles d'observation et d'une production esthétique. Delille reprend en effet ses conseils en associant étroitement *ordre* et *goût* : « Cependant arrangez ces trésors avec goût ; / Que dans tous vos cartons un ordre heureux réside » (119), et il enjoint à l'amateur d'exiger du taxidermiste une reconstitution du port de ses sujets : « Sur-tout des animaux consultez l'habitude ; / Conservez à chacun son air, son attitude, / Son maintien, son regard [...] » (120).

On aura beau jeu de dire qu'en faisant du naturaliste amateur un arrangeur d'objets, agençant ses spécimens en peintre ou en homme de théâtre, Delille met en abyme sa propre pratique. Mais la relation est réversible : la poétique de Delille doit aussi se concevoir comme la transposition d'un tel usage amateur de la science à la *dispositio* du texte. Ce dernier est forcé, comme le cabinet, de désordonner un certain ordre scientifique pour répondre à une relation lacunaire aux séries taxinomiques, bien que ce vide ne résulte pas, pour le livre, des contraintes de la collecte, mais de l'impossibilité d'embrasser toutes les espèces dans un cadre limité. Aussi le chant VII des *Trois Règnes*, sur la faune, reproduit-il un beau désordre qui n'est pas celui des passions – sinon la *libido sciendi* – mais qui compense l'impossibilité d'énoncer la continuité des espèces de manière exhaustive. On retrouve un usage massif du contraste. Ici, Delille rapproche des vitesses :

Au bruit le plus léger, voyez-vous le chevreuil
 Fuir plus prompt que l'éclair, plus rapide que l'œil ?
 L'herbe à peine fléchit sous le daim qui l'effleure ;
 Tandis que, parcourant une toise en une heure
 Prisonnier dans l'espace et veillant endormi,
 Le paresseux n'existe et ne vit qu'à demi
 (Delille, 1808 : II, 144).

Ailleurs, les vers peignent « l'inégale structure » des animaux :
 Sur ses deux courts jarrets accroupissant son corps,
 La giraffe en avant reçut deux longs supports ;
 Ailleurs le kangouroo, dont l'étrange famille
 Sort de son sein, y rentre, en ressort et sautille,
 Sur ses deux longs appuis en arrière exhaussé,
 Est sur sa double main en avant abaissé (Delille, 1808 : II,
 146).

Là encore, ce n'est pas l'aptitude du poète à décrire des espèces rangées selon une méthode analogique ou généalogique qui offre le gage d'une ample connaissance zoologique ; c'est sa capacité à établir entre des êtres divers des rapprochements précis, tout en évitant les clichés, grâce à la convocation d'animaux exotiques. Ces regroupements formant de longues listes, le tableau de la faune s'apparente à un feu d'artifice, métaphore présente ailleurs dans le texte : chacune des qualités envisagées successivement – forme, taille, allure, etc. – fournit l'occasion d'une brusque extension, obtenue par l'évocation de certains de ses termes extrêmes (tels, pour la vitesse, le daim et le paresseux) ; mais la description des animaux est elle-même réduite, pour chaque espèce, à quelques traits rapides. Et Delille met tout son art du vers au service de ces miniatures. Dans le dernier extrait, il place la mention des membres postérieurs de la girafe et du kangourou dans deux hémistiches, « sur ses deux courts jarrets » et « sur ses deux longs appuis », qui occupent la même position dans l'alexandrin et présentent une structure prosodique identique, afin de mieux opposer la conformation de membres pourtant fonctionnellement identiques.

3.3. Le colloque et le journal

Enfin, si le dictionnaire et le cabinet d'histoire naturelle constituent deux modèles obéissant, dans un cadre savant, à la « méthode de Virgile », il me semble que l'apparent désordre de composition de Delille mériterait encore d'être rapproché de celui de deux instances polyphoniques de communication, qui occupent une place centrale dans les pratiques scientifiques et mondaines de l'époque.

Tout lecteur des périodiques savants qui circulent de la fin des Lumières à la chute de l'Empire peut en faire l'expérience, les sommaires frappent par la diversité des objets traités d'un article à l'autre : dans le *Magasin encyclopédique* de Millin, qui dans les années 1790 accueille des fragments de certains poèmes encore inédits de

Delille, on passe ainsi de pièces en vers à des mémoires originaux sur les antiquités, l'électricité ou la faune, et à des comptes rendus de parutions variées. Ce morcellement est renforcé par la division des textes les plus longs en plusieurs livraisons ou « extraits », qui ne figurent pas forcément dans des numéros successifs. Or des effets similaires de disparate et de brusque passage d'un thème à un autre interviennent lors des séances publiques organisées par des institutions comme le Collège de France et là encore, ces réunions sont un des espaces où surgissent pour la première fois des pans entiers de la création du poète. Pour n'en donner qu'un exemple, c'est lors de la cérémonie de rentrée du Collège de France, le 1^{er} frimaire an III (21 novembre 1794), que Delille lut, entre autres textes inédits, « un fragment d'un poème sur la vie champêtre, fragment dans lequel il décrit un cabinet d'histoire naturelle que se forme un homme retiré à la campagne, et particulièrement sa collection d'insectes et d'animaux empaillés », où l'on reconnaît la fin du futur chant III de *L'Homme des champs* et où, juge alors la *Décade*, apparaissent « une foule de beautés d'un genre neuf » qui démontrent que les sciences n'ont rien d'« impoétiques » (Anonyme, 1794: 400-401). Or cette récitation intervient après un exposé d'astronomie par Lalande, la lecture par l'orientaliste Caussin de Perceval d'un mémoire sur la langue arabe, une communication de Matthieu-Antoine Bouchaud relative au droit public, une intervention de l'historien Pierre-Charles Levesque portant sur les tragiques grecs et la lecture, par l'helléniste Gail, de morceaux traduits de Xénophon et Bion...

On comprend que, si le « traité » emblématise « les ouvrages de raisonnement » auxquels Delille associe l'ordre méthodique qu'il importe au poème d'éviter, l'hétérogénéité et le montage par « marqueterie » président à l'organisation des périodiques et des réunions que la science emploie, concurremment à ce type d'ouvrages, pour se diffuser. Derechef, l'indiscipline reproché au poème s'avère donc proche d'un régime de discours que les sphères savantes n'excluent nullement et dont l'examen incite à nuancer l'effet d'anomie que suscitent, au sein d'un volume comme les *Trois Règnes*, tant l'irruption de considérations historiques et ethnographiques sur « les serpents divinisés » qu'à une échelle plus large, la convocation de voix savantes tantôt directement présentes (via les notes), tantôt glosées dans les vers (qui se placent volontiers sous le patronage de scientifiques nommément cités, par exemple l'astronome Delambre).

4. L'autorité du monde

Si je me suis jusqu'à présent intéressé aux relations entre la structuration des œuvres de Delille et celle de discours ou dispositifs employés par les naturalistes, l'examen ne peut se limiter à ces artéfacts. En effet, le système d'homologies le plus explicitement revendiqué par le poète rattache ses vers à la structure même du monde ou du vivant.

4.1. Transports organiques

On l'a vu, c'est après avoir entendu Delille lire sa description d'un cabinet naturaliste, sans doute en 1794, que Darcet l'aurait invité à « faire un grand tableau de cette esquisse » (Delille, 1808 : I, 37). Plusieurs segments des *Trois Règnes* apparaissent donc comme une variation, plus développée, sur le texte antérieur et Delille n'hésite pas à souligner ces échos. Trois hémistiches sont ainsi repris, presque à l'identique, dans deux développements distincts sur les eaux thermales :

Là, mêlant leur gaité, leur plainte mutuelle,
Viennent de tous côtés, *exacts au rendez-vous*,
Des vieillards éclopés, un jeune essaim de fous [...].
(Delille, 1805 : 106-107, je souligne)

Là viennent tous les ans, *exacts au rendez-vous*,
Les vieillards éclopés, un jeune essaim de fous [...].
(Delille, 1808 : I, 207, je souligne)

L'expansion des éléments déjà abordés dans *L'Homme des champs* peut être limitée : on en a rencontré un exemple dans les citations qui précèdent, lorsque le « léger chevreuil » de 1800 devient en 1808 « le chevreuil [...] plus prompt que l'éclair, plus rapide que l'œil ». Mais le développement est nettement plus conséquent au sujet des polypes, ces animaux qui fascinent Delille et son époque en raison de leurs qualités tenant en apparence du végétal et de l'animal. Présentés en un seul distique dans *L'Homme des champs*, comme « ces rameaux vivants, ces plantes populeuses, / De deux règnes rivaux races miraculeuses » (Delille, 1805 : 116), les polypes sont encore peints comme de « vivants arbrisseaux » dans le chant VI des *Trois Règnes*, consacré à la botanique (Delille, 1808 : II, 86). Toutefois, le motif fait alors l'objet d'un morceau de bravoure servant à interroger plus nettement les limites entre flore et faune. Comme l'animal peut être divisé, greffé ou bouturé sans dommage, c'est l'une des rares occasions où le poète, qui condamne ailleurs la vivisection, adopte directement la position d'un expérimentateur émerveillé :

Le polype parut, tout s'éclipsa soudain.
Tous ces nomenclateurs qui, séparant les classes,
Aux règnes différents avaient marqué leurs places,
Virent un corps nouveau, fier de ses nouveaux droits,
Des règnes étonnés braver les vieilles lois,
Et, joignant en lui seul leur nature rivale,
De leur borne incertaine occuper l'intervalle.
Eh ! qui n'admirerait cet être mitoyen,
Des règnes qu'il unit étrange citoyen ? [...]
J'approche, je le prends ; sans détruire sa race,
Ma main tourne en tout sens et retourne sa peau ;
Je la coupe : il repousse un nouvel arbrisseau ;
Je redouble, il renaît ; je le mutile encore,

Un troisième arbrisseau tout à coup vient éclore.
 Lui-même il donne l'être à de nouveaux enfants,
 Du fer mutilateur comme lui triomphants,
 Dont la race à son tour, de vingt races suivie,
 Semble de chaque point reproduire la vie.
 Je fais plus : sur son corps ma main greffe un tronçon,
 Du fertile animal fertile nourrisson :
 Tous pullulent sans fin [...] (Delille, 1808 : II, 87-89).

Or l'effet de reprise causé par les relations entre ces vers et le distique de *L'Homme des champs* est accentué par le fait que Delille paraît répéter, au sein du second poème, la même démonstration. Au début du chant VII, il revient avec insistance sur ce type d'expériences, en dressant une liste de cas comparables à celui du polype, chez des animaux tels que l'écrevisse, le coq et certains vers :

Rien ne marche par sauts dans la nature entière ;
 Et le sage attentif voit l'empire animal
 S'éloigner par degrés du monde végétal. [...]
 Qui l'eût dit que notre art, ainsi que des rameaux,
 L'un sur l'autre aurait pu greffer des animaux ?
 Qui l'eût cru, que des corps de ce vivant empire
 Les membres mutilés pussent se reproduire ?
 Eh bien ! cet animal aux longs crocs, au pas lent,
 Dont le cours rétrograde avance en reculant,
 Montre au sage étonné, que ce prodige enchante,
 Les débris renaissants de sa serre tranchante. [...]
 Observez dans nos cours ce chantre de l'aurore
 Qui conduit fièrement son sérail emplumé :
 Cet éperon aigu dont les dieux l'ont armé,
 Qu'un art capricieux le greffe sur sa crête,
 En corne végétale il grandit sur sa tête [...]
 Sur le ver à son tour abaissons nos regards.
 Que le tranchant acier le divise en cent parts ;
 Ma main peut à son choix, quelle surprise extrême !
 L'enter sur d'autres vers, le greffer sur lui-même :
 Sous les ciseaux féconds prompt à fructifier,
 Chaque part du reptile est un reptile entier.
 Par un pouvoir secret qu'aucun pouvoir n'arrête,
 Il aiguise sa queue, il arrondit sa tête :
 Ainsi l'arbre taillé repousse en rejeton,
 Tel un germe caché vit dans chaque bouton (Delille, 1808 : II,
 135-137).

La taille des deux derniers passages, leur enjeu scientifique (interroger les nomenclatures) et le dispositif énonciatif (l'apparition de la première personne) sont

identiques. Le polype n'étant à l'époque pas moins reconnu comme un animal que ceux dépeints au chant VII, on comprend mal que Delille ait reproduit une argumentation qui paraît stagner au lieu de faire transition. Mais ce choix peut de nouveau être perçu comme assumé. Une longue histoire interdisciplinaire croise en effet science du vivant et esthétique, en postulant une homologie de structure entre texte et corps. Ce rapprochement possède une forte valeur prescriptive depuis Platon au moins, qui, dans *Phèdre* (1964 : 149), a posé que « tout discours doit être composé comme un être vivant ; avoir un corps qui lui soit propre, une tête et des pieds, un milieu et des extrémités proportionnées entre elles et avec l'ensemble ». L'argument, repris notamment par Horace, imprègne assez la pensée classique pour que Delille ait pu compter sur l'aptitude de ses lecteurs à associer aux processus physiologiques décrits ici sa propre pratique de composition. Or, si la nature vivante s'avérait produire des corps viables, mais dont les parties pouvaient être indéfiniment réagencées, déplacées et greffées les unes aux autres, et si le fragment d'un organisme pouvait être isolé et redonner naissance à un autre tout, les déplacements et découpes auxquels le poète procédait, non sur le corps de vers vivants, mais sur le corpus de ses propres vers, produisaient un résultat certes désordonné, voire littéralement sans queue ni tête au regard des attentes littéraires usuelles, mais en aucun cas taxable d'anomie au regard de la règle d'homologie héritée de Platon. En somme, des observations nouvelles sur la vie autorisaient une nouvelle pensée de la cohérence textuelle, qui rendait acceptable qu'« un art capricieux » agençât à son gré une matière discursive où, à l'image du « reptile », « chaque part du [texte] est un [texte] entier », et où le distique déjà composé en 1800 peut, tel un « bouton », devenir un « germe » développé dans *Les Trois Règnes*, en un ensemble lui-même divisé entre les chants VI et VII. Retournable et bouturable, le polype fournit un exemple de forme susceptible de rester identique à elle-même lorsque ses composantes se déplacent⁵.

Ironie du sort, c'est à Baudelaire, qui proclama le « caractère extra-scientifique de toute poésie » (Baudelaire, 1986 : 740), qu'il revint de donner à un tel modèle de cohérence incohérente sa formulation la plus célèbre, en expliquant, dans sa lettre-préface aux *Petits poèmes en prose* :

Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques uns des ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire, j'ose vous dédier le serpent tout entier (Baudelaire, 2003 : 59-60).

⁵ Une des conséquences logiques de cette remarque serait de traiter l'ensemble des œuvres de Delille comme une seule unité textuelle, sans cesse croissante. Or un tel choix d'échelle n'est pas sans conséquence sur la lecture, puisque la reprise des trois hémistiches sur les eaux thermales, par exemple, devient motivée : elle illustre la capacité à faire retour des curistes « exacts au rendez-vous ».

Il n'est toutefois pas interdit de penser que Delille avait déjà souhaité une telle réception, d'autant que ce que l'on pourrait nommer le motif de la « marquerie » viable hante ses poèmes sous trois autres formes encore. *Les Trois Règnes* célèbrent la greffe végétale comme un « art sublime » et « fécond », qui permet à « l'arbre, adoptant une plante étrangère » et « fertilisé par ces heureux liens, de « former des fleurs, des fruits qui ne sont pas les siens », « enfants nouveaux [dont il] s'étonne d'être père » (Delille, 1808 : II, 57-59). Les jardins d'acclimatation botanique, explique *L'Homme des champs*, apprennent le « grand art » grâce auquel « de leurs terres natales / S'éloignent sans péril les races végétales », qui, transplantées dans les parcs nationaux, y « peign[ent] soudain » leurs contrées d'origine et « Vous portent aux deux bouts de l'immense univers » comme autant d'invitations au voyage (Delille, 1805 : 68-69). Enfin, le même poème évoque longuement un phénomène connu par les juristes du XVIII^e siècle sous le nom d'« attérissement par *juxta-position* » et défini comme la « survenance d'une portion de terre qui, détachée d'un fonds étranger par l'agitation impétueuse des eaux, vient se joindre et s'incorporer à un autre fonds *voisin* » (Fournel, 1799 : I, 224). Alors, explique Delille (1805 : 87) :

[...] tout un frêle terrain
De sa base d'argile est détaché soudain,
Glisse, vogue sur l'onde, et vers d'autres rivages
D'un voisin étonné va joindre l'héritage.

Dans la mesure où Delille conçoit sa poésie scientifique comme un déplacement des savoirs naturalistes sur le terrain des vers, il paraît difficile de ne pas voir dans le thème ainsi décliné une mise en abyme de cette démarche. Mais l'enjeu est sans doute, plus largement, de multiplier des modèles permettant de naturaliser une pratique de composition n'hésitant pas à conjointre un divers unifié par la seule forme du vers, au mépris des compartimentations catégorielles comme des distinctions usuelles entre unité et fragments, pour mettre (termes récurrents dans ces vers) l'art du montage au service de l'étonnement du lecteur, voire de la poésie elle-même.

4.2. L'épreuve du dehors

La proposition de lecture métapoétique qui précède est nourrie par la prégnance des relations de *conformité* que Delille, s'émancipant alors de l'autorité savante, entend instaurer entre l'écriture du monde naturel et les aspects mêmes de ce monde. Non sans rappeler parfois la pratique de Ponge⁶, le poète met en pratique une règle que lui-même énonce dans *L'Homme des champs* : « Quels qu'ils soient, aux objets conformez votre ton » (Delille, 1805 : 156). Cet impératif impose à ses textes une diversité maximale, dans la mesure où Delille définit le monde naturel par sa variété inépuisable. Mais il s'accompagne aussi, au sein des poèmes scientifiques, d'une constante injonction à quitter le livre, ou plutôt à comparer *in situ* les vers à

⁶ Sur ces proximités, voir Marchal (2014).

leurs référents naturels. Le début du chant III de *L'Homme des champs* est ainsi marqué par une invitation au déplacement qui, glissant de la cinquième à la quatrième personne de l'impératif, semble convier le lecteur à visiter son environnement poème en main : « Venez ; marchons, voyons, et jouissons ensemble. » Elle sera ensuite relayée par des tours comme « avançons, consultons / Les lieux » (99), « Poursuivons, descendons » (100), « Reprenons notre course autour de vos domaines » (107), etc.

Pour une part, ces propositions transposent une exigence épistémologique d'observation : Buffon, pourtant loué dans ce texte, y est critiqué pour s'être trop fié aux récits d'autres voyageurs et avoir quitté « trop peu sa retraite profonde », quand il prétendait « juge[r] le monde » (102). Mais en termes poétologiques, si cette exigence est prise au pied de la lettre, elle implique un singulier tressage entre lecture des vers et observation du réel. Chacune des pauses ou articulations ménagées au sein du texte devient l'occasion de le quitter au profit d'une expérience contemplative directe de la nature et ce programme appelle à nuancer considérablement le diagnostic de déliaison posé par la critique. Ainsi perçu, le poème nourri de sciences naturelles ne peut en effet s'élaborer comme un tout insécable. Il doit prévoir à chaque tableau la possibilité d'un abandon provisoire, chacun des blancs qui distinguent une séquence de vers de la suivante ouvrant comme une *trouée* à l'irruption du monde décrit.

Or plusieurs témoignages suggèrent qu'une partie au moins des lecteurs de Delille adopta cet usage de ses livres. Exemple particulièrement parlant, un périodique germanophone publié à Saint-Pétersbourg, *Rußland unter Alexander dem Ersten*, imprime en 1805 la lettre d'un correspondant anonyme relatant son émerveillement face à une cascade finlandaise, les chutes d'Imatra. Topos littéraire, l'auteur explique que le spectacle échappe aux mots :

Welche Feder könnte dieses blendendweiße Schaumchaos beschreiben! Welcher Pinsel die Wuth des Gewässers darstellen, das, eingezwängt zwischen zwei hohen, steilen Felsenmauern, über unzählige Trümmer hin und zwischen durch stürzen, und mit tobendem Ungestüm sich dem bei jedem Schritte von ungeheuern Hindernissen versperrten Weg gewaltsam durchbrechen und durchbrausen muß! Denken Sie sich [...] das mit keinem bekannten Tone zu vergleichende, das Ohr zerschneidende Gezische, das Getöse, das dumpfe aus der Tiefe heraustönende Gebrülle, denken Sie noch hinzu das abwechselnde Gewühl der Schaumwogen, die wüthend einander verschlingen, und in Gestalt eines flüssigen Schnees einander wieder ausspeien, denken Sie den dunstähnlichen Wassertaub, den das Zusammenschlagen der stürmischen Wellen von sich schleudert, und den, bei strenger Kälte, der Wind wie einen weißen Rauch davon führt; dies alles denken Sie sich, und Sie werden immer noch einen sehr unvollkommenen Begriff

haben von der aufgereizten Wuth des Imatra'schen Sturzes, einer Wuth, die nichts zu besänstigen vermag, die seit Jahrtausenden tobt, die jeder starke Regen, und besonders der Zufluß des Schneewassers im Frühling aufs äußerste treibt (Anonyme, 1805 : 117-118)⁷.

Au moment où il exprime l'impossibilité de peindre le site, l'auteur s'interrompt par un tiret, et c'est vers le chant III de *L'Homme des champs* qu'il se tourne, en expliquant s'être félicité de pouvoir en lire des passages à haute voix, dans cet environnement radicalement neuf. La lettre ne donne aucune précision sur les fragments choisis, mais laisse deviner qu'il s'agissait de séquences relatives aux montagnes ou au mouvement des eaux déchaînées, puisque l'auteur poursuit en expliquant comment le poème et le spectacle de la chute, ainsi rapprochés, parvinrent à se grandir mutuellement.

– O wie klein fühlt sich der Mensch neben einer solchen Stauen gebietenden Scene! Ich hatte *Delille's l'homme des champs* mitgenommen; hier muß man dessen dritten Gesang lesen! Mit lauter Stimme deklamirte ich einige Stellen; vielleicht war ich der erste, der Delille's Gedanken von Finnlands Felsen wiederhallen ließ. So viel ist gewiß, ich war entzückt; des Dichters Ausdrücke belebten sich an diesen Bergen und bei jedem schönen Verse schien mir der Wassersturz selbst sich zu vergrößern und majestätisch fürchterlicher zu werden [...] (Anonyme, 1805 : 118-119)⁸.

⁷ Ma traduction: « Quelle plume pourrait décrire ce chaos éblouissant d'écume blanche ! Quel pinceau représenter la fureur de l'eau qui, pressée entre deux hautes parois rocheuses escarpées, doit tomber sur d'innombrables débris, se glisser entre eux et, avec une impétuosité déchaînée, s'enfoncer violemment dans un chemin bloqué à chaque pas par des obstacles monstrueux ! Représentez-vous [...] le sifflement qui ne peut être comparé à aucun son connu, qui déchire l'oreille, le mugissement, le grondement assourdissant qui retentit des profondeurs ; représentez-vous, en outre, l'agitation alternée des vagues écumantes qui se dévorent de rage, et qui en crachent une autre encore sous forme de neige liquide, représentez-vous la bruine et la brume qui se dégagent des vagues orageuses et que, dans le froid intense, le vent conduit au loin comme une fumée blanche ; tout cela vous vous le représentez, et vous aurez encore une idée très imparfaite de la rage irritée de la chute d'Imatra, une rage que rien ne peut apaiser, qui sévit depuis des millénaires, que chaque forte pluie, et surtout la fonte des neiges au printemps, poussent à l'extrême ».

⁸ Ma traduction : « – Ô comme l'homme se sent petit à côté d'une scène aussi stupéfiante ! J'avais emporté *l'homme des champs de Delille* ; c'est ici qu'il faut en lire le troisième chant ! J'ai déclamé d'une voix forte quelques passages ; j'ai peut-être été le premier à faire retentir les pensées de Delille sur les rochers de la Finlande. Tant de choses y sont justes, j'étais enchanté ; les expressions du poète revivaient face à ces montagnes et à chaque beau vers, la chute d'eau me semblait s'élever et devenir plus majestueusement terrible [...] ».

Loin de la lecture pratiquée par les critiques déplorant la désorganisation des œuvres, le poème est ici saisi comme un ensemble de passages autonomes qui, oralisés par le lecteur, intercalent leur matérialité sonore dans le fracas de la chute, dont le bruit et le spectacle viennent simultanément se glisser parmi les vers. Or, tandis que l'attention du locuteur alterne entre le texte de Delille et la chute d'eau, les deux éléments se servent réciproquement de mesure et c'est de cette *conjonction* que le locuteur conclut à la *conformation* du texte au monde naturel, c'est-à-dire à sa conformité. Le sens de l'adjectif allemand *gewiß*, que le locuteur applique au poème à l'issue de cette expérience et que je traduis par « juste », se rapproche davantage de termes comme « certain, connu, sûr ». Il fait partie de la même famille que le verbe *wissen*, savoir, et son dérivé *Wissenschaft*, la science. Mais on comprend qu'ici, ce sont bien les vers eux-mêmes, et non leur relation à l'histoire naturelle, qui sont validés par l'épreuve du monde. Détachés de leur intertexte scientifique comme de leur environnement versifié immédiat, les passages lus entrent dans une organisation provisoire que les contempteurs du désordre du poème ne pouvaient prendre en compte parce que, précisément, elle entrelace les vers à l'environnement naturel du lecteur, sous une forme que pourtant le texte lui-même programme. Dans cet agencement se donne à percevoir une *justesse* de l'œuvre qui n'est plus uniquement scientifique, esthétique ou poétique, mais qui relève d'une sorte d'écologie discursive, au sens où c'est la relation entre les fragments détachés et le milieu précis où ils viennent résonner qui fait ici l'étude d'un destinataire s'affirmant seul producteur et seul juge de cette nouvelle com-position du texte et du monde.

5. Conclusion

Pour compléter l'analyse des fonctions que Delille assigne à l'ordre désordonné de ses compositions, il resterait à examiner plus en détail les vers qui précèdent et suivent chacune des interruptions séparant les séquences dont ses poèmes sont formés. Une telle étude dépassant les bornes de cet article, je me contenterai d'indiquer que ces ruptures-sutures me semblent obéir à une double logique de *surprise* et de *déprise*. Déprise, parce que chaque détail de la nature est présenté comme une source d'enchantement et un réservoir d'interrogations potentielles tels que le discours ne peut s'en éloigner sans un arrachement, que le heurt thématique reproduit. Surprise, parce que la variété et le caractère imprévisible de cette même nature font du moindre déplacement de l'observateur un transport vers l'imprévisible. Étonnée, la parole du poète l'est alors au sens architectural du terme : comme le mur *étonné* d'une bâtisse, elle se fissure, montre ses failles.

Dans la perspective épistémocritique de cette contribution, j'ai choisi de montrer que la « méthode de Virgile », qui semble chez Delille devoir désorganiser l'ordre du discours scientifique, sans parvenir pour autant à structurer sa poésie, peut, contrairement à l'analyse dominante, être perçue comme le reflet d'une juste com-

préhension, par le poète, de la « méthode » savante. Pour citer une dernière fois un propos relatif à *L'Homme des champs*, le poème delillien réunit, aux yeux des critiques déçus par son ordre, des « sujets qui n'ont pas de liaison entr'eux : aussi manque-t-il d'ensemble et de plan ; mais il est impossible de ne pas admirer chaque détail : chacune de ces petites pièces sera relue séparément avec un extrême plaisir » (Barbier et Des Essarts, 1808 : 277). Or la convocation, à titre de modèles d'agencement, du dictionnaire de Valmont de Bomare, de la collection d'amateur et de certaines des formes de communication intellectuelle les plus importantes, à l'époque de Delille, montre que ce défaut d'unité synthétique corrélé à un montage lâche des composantes structure une large partie des productions de l'histoire naturelle. Surtout, l'écrivain, au sein même de son dialogue avec les sciences, explore une pensée des formes textuelles et naturelles qui lui est propre. L'opération de montage par fragments dont ses compositions semblent naître se rapproche de phénomènes par lesquels le monde géologique et vivant s'avère constamment apte à déplacer et réagencer sa propre diversité. La liberté structurelle qui en résulte, tout comme l'homologie qu'elle implique entre parties du texte et parties du monde, culminent dans l'invitation à ne lire l'œuvre qu'au sein d'un environnement sans cesse appelé à s'y glisser. Si cette confrontation directe des vers et de leur objet extérieur doit seule en établir la validité, tant esthétique qu'épistémologique, cette exigence force à aborder la création de Delille comme une *œuvre ouverte*, et au sens qu'Umberto Eco a donné à cette formule et dans la mesure, beaucoup plus singulière, où les effets de discordance internes au texte deviennent le moyen d'assurer sa concordance avec le hors-texte de la nature.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMAR DU RIVIER, Jean-Augustin (1808) : « Les trois Règnes de la nature ; par Jacques Delille [...] Deuxième article ». *L'Esprit des journaux français et étrangers*, novembre, 74-92.
- ANONYME (1794) : « Rentrée publique du Collège de France ». *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 10 frimaire an III [30 novembre], 397-402.
- ANONYME (1805) : « Nachrichten über Finnland » [lettre datée d'octobre 1804]. *Rußland unter Alexander dem Ersten*, 5, 106-122.
- ANONYME (1808) : « Les Trois Règnes de la nature, par Jacques Delille » [2^e extrait]. *Journal de l'Empire*, 3 septembre, 1-4.
- BARBIER, Antoine-Alexandre & Nicolas-Toussaint DES ESSARTS (1808) : *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*. Paris, Duminiil-Lesueur, t. II.
- BAUDELAIRE, Charles (1986 [1868, 1885]) : *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Édition de Henri Lemaître. Paris, Bordas (Classiques Garnier).

- BAUDELAIRE, Charles (2003 [1869]) : *Le Spleen de Paris*. Édition de Jean-Luc Steinmetz. Paris, Le Livre de poche.
- CAPURON, Joseph (1806) : *Nouveau Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de physique et d'histoire naturelle*. Paris, Brosson.
- CHÉNIER, André (1958) : *Œuvres complètes*. Édition de Gérard Walter. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- DELEUZE, Joseph-Philippe-François (1810) : *Eudoxe. Entretiens sur l'étude des sciences, des lettres et de la philosophie*. Paris, Schoell (2 vol.).
- DELILLE, Jacques (1761) : *Épître à M. Laurent, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, à l'occasion d'un bras artificiel qu'il a fait pour un soldat invalide [...]. Seconde édition*. Londres, s. n.
- DELILLE, Jacques (1770 [1769]) : *Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers français*. Paris, Bleuet (3^e éd.).
- DELILLE, Jacques (1801 [1782]) : *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*. Londres, impr. de Ph. Le Boussonnier.
- DELILLE, Jacques (1805 [1800]) : *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*. Paris, Levrault, Schoell et Cie.
- DELILLE, Jacques (1808) : *Les Trois Règnes de la nature*. Paris, Nicolle, Giguet et Michaud, 2 vol.
- DUSSAULT, Jean-Joseph (1800) : « Des Géorgiques françaises ». *Journal des débats et lois du pouvoir législatif et des actes du gouvernement*, 8 fructidor an VIII [26 août], 3-4.
- DUSSAULT, Jean-Joseph (1808) : « Les Trois Règnes de la nature ; par Jacques Delille [...] (1^{er} Article) », *Journal de l'Empire*, 28 août, 2-4.
- FOURNEL, Jean-François (1799) : *Traité du voisinage considéré dans ses rapports avec l'ordre judiciaire*. Paris, Rondonneau, an VIII-1799, 2 vol.
- GEOFFROY, Julien-Louis (1800) : « L'Homme des Champs, ou les Géorgiques françaises par Jacques Delille ». *L'Année littéraire*, 10 brumaire an IX [1^{er} novembre], 3-31.
- GINGUENÉ, Pierre-Louis (1800) : « L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises, par Jacques Delille » [2^e extrait]. *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 10 vendémiaire an IX [2 octobre], 29-49.
- GUITTON, Édouard (1974) : *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*. Paris, Klincksieck.
- JAQUIER, Claire (2012) : « Finalités de la nature et poésie descriptive », in Adrien Paschoud & Nathalie Vuillemin (dir.), *Penser l'ordre naturel, 1680-1810*. Oxford, Voltaire Foundation – University of Oxford (SVEC), 99-120.
- LEBRUN, Ponce-Denis Écouchard (1797) : « Ode du citoyen Lebrun, lue à la séance publique de l'Institut national, le 15 Germinal, an 5 ». *La Clef du cabinet des souverains*, 23 germinal an V [12 avril], 829-830.
- MARCHAL, Hugues [dir.] (2013) : *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*. Paris, Le Seuil.

- MARCHAL, Hugues (2014) : « Ponge et l'objet-Delille », in Marta Caraion (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*. Seyssel, Champvallon, 137-151.
- MARCHAL, Hugues (2019) : « La vie des formes : organismes et espèces littéraires », in Thomas Klinkert & Gisèle Séginger (dir.), *Biographes, mythes et savoirs biologiques dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris, Hermann, 379-399.
- MILLIN, Aubin-Louis (1800) : « L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises ; par Jacques Delille » (2^e extrait). *Magasin encyclopédique, ou Journal des lettres, des sciences et des arts*, 6^e année, t. III, an VIII, 145-162.
- PELTIER, Jean-Gabriel (1800) : *Paris pendant l'année 1800*, XXVIII : 111, 30 septembre.
- PLATON (1964) : *Phèdre*. Traduction d'Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion.
- PLUCHE, Noël-Antoine (1736 [1732]) : *Le Spectacle de la nature, ou entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle*. Utrecht, É. Neaulme, t. I.
- ROUGIER DE LA BERGERIE, Jean-Baptiste (1802) : « *Calendrier de Flore* [...] ; par madame V. D. C. ». *La Décade philosophique, littéraire et politique*, 30 thermidor an X [18 août], 331-345.
- SAINT-ANGE, Ange-François Fariau de (1787) : *Épître à un philosophe sur l'alliance de la poésie et de la philosophie, et sur les avantages qui en résultent*. Paris, Demonville.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin (1837) : « Poètes et romanciers modernes de la France. XXVI. Delille », *Revue des deux mondes*, 1^{er} août, 273-302.
- VALMONT DE BOMARE, Jacques-Christophe (1791 [1774]) : *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle*. Lyon, Bruyset frères, 4^e éd., t. I.
- VUILLEMIN, Nathalie (2012) : « Présentation générale », in Adrien Paschoud et Nathalie Vuillemin (dir.), *Penser l'ordre naturel, 1680-1810*. Oxford, Voltaire Foundation – University of Oxford (SVEC), 1-35.

Le schématisation de l'invention et la pensée morphogénétique : Paul Valéry, Gilbert Simondon, D'Arcy Thompson

Laurence DAHAN-GAIDA

Université de Franche-Comté

dahangaida@free.fr

ORCID : 0000-0002-5747-1044

Resumen

Gilbert Simondon ha mostrado que el esquema no es un producto puro de la imaginación, sino que emerge de un diálogo con «imágenes-objetos», procedentes del mundo de la técnica, o incluso de la naturaleza, la cual ofrece un depósito inagotable de esquemas dinámicos que permiten visualizar de manera muy eficaz procesos morfogenéticos. Esta ampliación del esquematismo kantiano ha permitido al filósofo francés proponer un nuevo pensamiento de la invención, consistente en sacar a la luz los esquemas presentes en los objetos técnicos o naturales y en transferirlos de un campo de la práctica humana a otro. El presente artículo propone aplicar este modelo a la lectura paralela de un texto de Paul Valéry, *L'homme et la coquille* (1937) y del ensayo del zoólogo inglés Sir D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917), los cuales, a partir de métodos totalmente diferentes –geometría y física en un caso, literatura en el otro– tratan de despejar el esquema morfogenético de las conchas. Se tratará de mostrar cómo Valéry, al transferir este esquema del mundo de la naturaleza al de la poesía, hace de la concha el soporte de una invención a la vez poética e intelectual.

Palabras clave: Forma, Esquema, Diagrama, Visualización, Imaginación.

Résumé

Gilbert Simondon a montré que le schème n'était pas un produit pur de l'imagination, mais qu'il émergeait d'un dialogue avec des « images-objets », en provenance du monde de la technique, ou encore de la nature qui offre un réservoir inépuisable de schèmes dynamiques permettant de visualiser de manière très efficace des processus morphogénétiques. Cet élargissement du schématisme kantien a permis

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

au philosophe français de proposer une nouvelle pensée de l'invention, qui consiste à débusquer les schèmes présents dans les objets techniques ou naturels et à les transférer d'un domaine de la pratique humaine à un autre. Cet article propose d'appliquer ce modèle à la lecture parallèle d'un texte de Paul Valéry, *L'homme et la coquille* (1937) et de l'essai du zoologue anglais Sir D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917) qui, à partir de méthodes complètement différentes – géométrie et physique pour l'un, littérature pour l'autre – cherchent à dégager le schème morphogénétique des coquilles. Il s'agira de montrer comment Valéry, en transférant ce schème du monde de la nature à celui de la poésie, fait de la coquille le support d'une invention à la fois poétique et intellectuelle.

Mots-clé : Forme, Schème, Diagramme, Visualisation, Imagination.

Abstract

Gilbert Simondon has shown that schemata are not a pure product of the imagination, but that they stem from a dialogue with the «images-objects» originated in the realm of technique or even in nature, which offers an endless source of dynamic schemata that allow visualizing morphogenetic processes very efficiently. This expansion of Kant's schematism has allowed the French philosopher to propose a new concept of invention that brings to light the schemata present in technical or natural objects and enables us to transfer them from one field of human experience to another. This article proposes an application of his model to a parallel reading of two texts: Paul Valéry's *L'homme et la coquille* (1937) and the essay *On Growth and Form* (1917), penned by the English zoologist Sir D'Arcy Thompson. Making use of totally different methods -literature in the first case; geometry and physics in the second-, these two works try to clear the morphogenetic schema of the shells. It will be shown that Valéry, transferring this schema from the realm of nature to poetry, turns the shells into the pillar of a kind of invention both poetic and intellectual.

Keywords: Form, Schema, Diagram, Visualization, Imagination.

Jamais depuis la querelle byzantine des images, la pensée de l'image n'a été aussi vigoureuse qu'aujourd'hui. Sous l'effet de la déferlante qui nous assaille chaque jour, elle s'est développée dans une multitude de champs, entraînant à sa suite l'avènement de ce que l'on appelle le tournant iconique et l'essor, depuis une trentaine d'années, des études visuelles ou *visual studies* qui interrogent la valeur culturelle des images. Ces évolutions ne sont pas restées sans effet sur l'épistémocritique qui s'est ouverte à l'étude du visuel dans la production scientifique des connaissances (Gleizes, 2019 : 87). Les recherches dans ce champ ont montré la puissance paradigmatique et modélisatrice de l'image dans la découverte et la diffusion scientifiques ainsi que la fécondité des pratiques d'imagerie et de visualisation

pour élucider des modes de pensée dont le « voir » est l'écho autant que l'expression (Besse, 2011 : 582). Dans le sillage de ces recherches s'est fait jour un intérêt renouvelé pour le rôle de l'imagination schématique dans la pensée inventive. Car les images ne servent pas seulement à *voir*, elles sont aussi des auxiliaires de la pensée qui permettent d'amorcer un processus intellectuel, en ouvrant un « chemin de pensée » où se mêlent méthode et intuition. Ce qui suggère l'existence d'une « épistémé iconique » (Boehm, 2010 : 29), dont on essaiera de cerner ici les contours à partir de l'imagination schématique, qui n'est pas seulement un mode originaire de la pensée mais un opérateur essentiel de la pensée créatrice dans les sciences comme dans les arts.

1. Schématisme et invention : Kant et Valéry

Dans le chapitre de la *Critique de la raison pure* intitulé « Schématisme », Kant se demande comment les catégories de l'entendement, qui ne correspondent à aucune perception empirique, peuvent être mises en relation avec les objets de l'expérience. Autrement dit, comment les jugements synthétiques *a priori*, qui précèdent toute expérience, sont-ils possibles ? Comment peut-on désigner par un signe général un phénomène singulier qui n'a d'existence que ponctuelle et particulière ? C'est là le problème du schématisme, auquel Kant a répondu en introduisant un troisième terme entre les phénomènes et le concept, le « schème », qui est un mécanisme de production d'images relevant de l'imagination. En lui-même, le schème n'est pas une image car il n'existe qu'en pensée, mais il est la « représentation d'une méthode générale de l'imagination pour procurer à un concept son image » (Kant, 2006 : B 179). Kant pose la *précédence* du schème sur l'image mentale : en effet, l'imagination ne produit pas véritablement des objets mais seulement des schèmes qui se présentent à « l'œil de l'esprit » en tant que représentations nécessaires à la médiation entre perception sensible et concept. Les schèmes sont les « synthèses figuratives » de structures conceptuelles qui constituent notre faculté épistémologique de former des concepts à partir d'images et de les utiliser. Plus concrets que les concepts mais moins que les images, ils permettent à des phénomènes concrets d'être subsumés par des concepts abstraits en opérant une réduction et une unification du divers perceptif. C'est l'imagination qui opère cette synthèse du divers sensible en suivant les règles de détermination de notre intuition.

Si les schèmes contribuent à accroître l'intelligibilité, c'est que le raisonnement atteint l'entendement de manière plus efficace lorsqu'il est coulé dans une forme schématique, c'est-à-dire placé sous *l'œil de l'esprit*, que lorsqu'il est livré comme une concaténation de propositions abstraites. Mais ce qui n'existe qu'en pensée n'en est pas moins figuratif, spatial et manipulable. Le schème peut ainsi médier entre le singulier et le général : d'un côté, il est un objet doté d'une individualité concrète et contingente, de l'autre, il est l'incarnation d'un type

universel. Ainsi dans une figure géométrique, nous ne voyons pas *un* cercle mais *le* cercle en tant qu'entité mathématique abstraite : nous voyons quelque chose de conceptuel. Or c'est parce que je suis capable de reconnaître, dans un cercle empirique singulier, *le* cercle en général que je suis capable de produire à mon tour d'autres cercles. Le schème n'est donc pas tant une image qu'une méthode, un procédé de production des images et de conception des objets. Il est moins une structure qu'un *art* : celui du sujet qui imagine des figures dont le référent n'est pas un objet concret ou singulier, mais quelque chose de général et d'universel.

Valéry a lu attentivement les passages de la *Critique de la raison pure* sur le schématisme, auxquels il fait d'ailleurs référence dans les *Cahiers*. Ce qui l'intéresse dans la pensée kantienne du schème, c'est la genèse de l'abstraction, autrement dit le chemin qui conduit de l'impression sensible au concept en passant par un stade intermédiaire qu'il appelle « l'image intérieure ». Son but est de sauvegarder l'intelligibilité du lien primitif entre l'impression et l'image intérieure, c'est-à-dire entre l'expérience sensible (acquise par voie directe) et les processus qui la convertissent en expérience « traduite », c'est-à-dire en signes. C'est ce qui va l'amener à réfléchir à la genèse de l'abstraction en tant que chemin conduisant d'un état de la connaissance à un autre :

Toute abstraction repose sur une image intérieure qui sert *désormais* de signe purement intérieur (et impossible à extérioriser) à une transformation. Ce signe est donc rationnel et reçoit un signe lui-même qui peut être irrationnel.

Cette image suffit à déterminer (au besoin) une accommodation et c'est là sa vertu *abstraite*.

[...] Donc la formation d'une seule image implique déjà le pouvoir d'en former une infinité et de reformer celle-ci [...] En somme sous un même signe irrationnel se place l'ensemble des images qui excitent rationnellement une certaine image intérieure sans interposition d'autres choses et sans discontinuité – (Valéry, 1987-2017, *Cahier VIII* : 40-41).

L'objectif de Valéry est d'obtenir la visibilité des objets en passant par une sorte d'iconicité de second degré, dont l'exemple paradigmatique est la métaphore. Cette dernière est un procédé pour rendre *visuel*, c'est-à-dire pour maintenir tangibles les étapes que l'on vient d'évoquer. Or obtenir la « visibilité » des objets, c'est passer par une opération de schématisation où l'image intérieure n'est plus l'image-chose, pourvue d'une « individualité » ou d'une « stabilité en durée et en composition », mais une imagination productive qui implique le « pouvoir d'en [...] former une infinité (d'images correspondantes) et de reformer celle-ci » (Valéry, 1987-2017, *Cahier VIII* : 40-41). L'image valéryenne peut ainsi être rapprochée du schème kantien qui s'est imposé dans la réflexion du philosophe pour penser la transition entre la singularité des phénomènes et la généralité du concept. Car figurer pour Valéry, ce

n'est pas seulement donner une forme visuelle à quelque chose, c'est surtout en extraire le schème de formation afin d'en exprimer la règle de génération. La figure valéryenne est une loi de production et une règle de génération; à ce titre, elle relève de l'imagination schématique. C'est ce que montre son célèbre essai de 1937, « L'homme et la coquille » où, méditant sur le schème de croissance qui s'offre à sa perception, il aboutit à une réflexion sur la production des formes en art.

2. Le mystère de la coquille

Le point de départ de la méditation valéryenne est la résistance épistémologique que la coquille oppose à toutes les tentatives de modélisation à partir des sciences existantes. Il y a en effet disjonction entre l'intelligibilité immédiate et intuitive produite par la forme sensible et le mystère intellectuel que pose son principe organisateur interne. Or Valéry (1957 : 1173) est convaincu que les « formes naturelles » sont « comme des lois qui parlent aux yeux » : leur pouvoir législateur se donne à travers une expérience visuelle. La coquille dérogeant à ce principe, il va tenter d'en percer le « mystère » en la soumettant à une sorte d'expérimentation mentale qui consiste à tenter sur elle diverses modélisations, à commencer par la réduction géométrique. Mais celle-ci révèle très vite ses limites, car elle parvient seulement à décrire la *figure* générale de la coquille sans pouvoir dégager son schème de croissance. Avec son arsenal de figures et d'opérations, le géomètre ne réussit finalement qu'à tirer deux observations simples de son examen des coquilles : il peut constater de brusques et imprévisibles interruptions dans l'allure des formes et constater une supériorité statistique des dextres sur les senestres dans l'enroulement des spirales. Mais il reste impuissant à rendre compte des lois morphogénétiques de la coquille.

Une seconde tentative consistera à *refaire* en pensée la forme de la coquille comme s'il s'agissait d'une oeuvre humaine ou d'un objet technique : de même qu'on comprend le fonctionnement d'une machine en la démontant et en la remontant, Valéry espère saisir le schème morphogénétique de la coquille en faisant et défaisant sa forme, en essayant de la refaire en pensée. Mais il constate rapidement que le « faire » a des limites étroites, auxquelles on se trouve confronté dès que l'on a affaire aux formes plus complexes de la nature, qui mettent en jeu des forces non pas de *construction* mais de *formation*. La coquille est une forme organisée, une structure, une totalité, mais dont il est impossible de déceler *à l'œil* le schématisme de formation (Petitot, 2004 : 120) car elle a été formée par voie naturelle : « Ni machine, ni intention, ni hasard... Tous nos moyens sont évincés. Machine et hasard, ce sont les deux méthodes de notre physique; quant à l'intention, elle ne peut intervenir que l'homme lui-même ne soit en jeu, explicitement ou d'une manière déguisée » (Valéry, 1957 : 900). Le problème posé par la coquille est celui de la finalité de l'organisation : alors même qu'elle semble fabriquée, sa forme ne se laisse pas expliquer par les

modèles habituellement utilisés pour rendre compte des artefacts humains. Ce qui est ici mis en cause, c'est le modèle hylémorphique qui envisage la forme comme imposée de l'extérieur par l'esprit humain, lequel partirait d'une forme conceptuelle avant de la matérialiser dans un objet. Or la coquille n'est ni imposition d'une forme à une matière passive, ni même exploitation d'une dualité matière/forme de la nature. Ce qui la caractérise, c'est une « liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière » (Valéry, 1957 : 905), qui traduit une véritable « inhérence organique » : la « fabrication de la coquille est chose vécue et non faite » (Valéry, 1957 : 900). Or, « bien que nous soyons faits ou formés nous-mêmes par voie de croissance insensible, nous ne savons rien créer par cette voie » (Valéry, 1957 : 887). Ce qui fait la différence entre les objets naturels comme la coquille et les artefacts humains, c'est que la première tire sa matière d'elle-même tandis que l'homme travaille sur un matériau qui est distinct de son être : « [n]os artistes ne tirent point de leur substance la matière de leurs ouvrages, et ils ne tiennent la forme qu'ils poursuivent que d'une application particulière de leur esprit, séparable du *tout* de leur être » (Valéry, 1957 : 904-905). C'est pourquoi « les créations les plus souples du potier ou du fondeur de bronze ne connaissent que de loin le bonheur » auquel parvient la Nature dans le façonnement de ses objets : « nos desseins *réfléchis* et nos constructions ou fabrications *voulues semblent très étrangers à notre activité organique profonde* » (Valéry, 1957 : 896).

L'explication par l'acte ayant montré ses limites, Valéry va se tourner pour finir vers une science où « le *faire* est minimum » et « où la puissance de produire ou reproduire les phénomènes est très restreinte » (Valéry, 1974 : 906). Mais la biologie va se révéler tout aussi impuissante à fournir un modèle d'intelligibilité opératoire. En effet, ni l'analyse microscopique ni la prise en compte des constituants du vivant ne suffisent pour comprendre les morphologies : « La vie passe et repasse de la molécule à la micelle, et de celle-ci aux masses sensibles, sans avoir égard aux compartiments de nos sciences, c'est-à-dire de nos moyens d'action » (Valéry, 1957 : 903). La vie, en tant que phénomène, échappe aux partages disciplinaires de nos sciences, nous forçant à reconnaître que « notre connaissance des choses de la vie est insignifiante auprès de celle que nous avons du monde inorganique » (Valéry, 1957 : 899). La forme de la coquille ne résulte ni d'un programme génétique ni d'un mouvement tourbillonnaire imposé de l'extérieur mais de processus qui restent largement inaccessibles à l'esprit : l'information qui spécifie sa forme semble en effet transmise de l'intérieur, dans une adhérence parfaite entre le façonnement morphologique et l'ontologie. Dans la mesure où l'artisan (ici le mollusque) fait partie du même système que le matériau avec lequel il travaille, son activité fait partie intégrante du système lui-même : « Une coquille émane d'un mollusque. *Émaner* me semble le seul terme assez près du vrai puisqu'il signifie proprement : *laisser suinter*. Une grotte émane ses stalactites ; un mollusque émane sa coquille » (Valéry, 1957 : 898). Le

mollusque, « être qui ne sait que sa leçon, avec laquelle son existence même se confond » (Valéry, 1957 : 900), construit son identité en même temps que sa forme. Il y a donc coïncidence entre l'être et le faire, ce qui est la définition même de l'autopoïèse, une notion que Valéry (1973 : 562) semble avoir anticipée dès 1920, même s'il ne la nomme pas en tant que telle : « L'organisation, la chose organisée, le produit de cette organisation et l'organisant sont inséparables ».

Dans les années 1980, les travaux du biologiste Brian Goodwin ont montré que la forme de la coquille résultait d'un processus de croissance à l'intérieur de ce que l'on désigne aujourd'hui sous le terme technique de « champ morphogénétique », c'est-à-dire l'ensemble des relations établies en vertu de la présence d'un organisme en développement dans son environnement. Or la notion de champ a joué un rôle crucial dans la pensée de Valéry qui y voyait un moyen de renouveler en profondeur notre conception physique de l'espace, parce qu'elle l'envisage comme un tissu de relations et non comme une entité substantielle, indépendante du réseau de relations qui la constitue. Dans l'essai sur la coquille, la notion de champ est utilisée pour évoquer les forces physiques en jeu dans sa morphogénèse :

La disposition des courbes qui, sillons ou rubans de couleur, suivent la forme, et celle des lignes qui les coupent, font songer à des « géodésiques », et suggèrent l'existence de je ne sais quel « champ de forces », que nous ne savons pas déceler, et dont l'action imprimerait à la croissance de la coquille l'irrésistible torsion et le progrès rythmique que nous observons dans le produit (Valéry, 1957 : 904-905).

La forme de la coquille apparaît comme la matérialisation d'un mouvement rythmique qui a fini par s'incorporer aux propriétés structurelles de l'organisme, lui inculquant sa forme spiralée, résultat du développement combiné des schèmes simples de l'hélice et de la spire. La morphogénèse de la coquille s'explique donc par une sorte d'eurythmie produite à l'intérieur d'un champ de forces qui inclut l'organisme et son environnement. Le vocabulaire utilisé par Valéry – champ, forces, lignes, géodésiques – marque un retour aux modèles de la physique et des mathématiques (géométrie) qui ont longtemps été ses modèles de prédilection. C'est d'ailleurs sur eux que se termine l'essai sur la coquille, avec le souhait de trouver un modèle morphogénétique qui « ne sépare pas sa géométrie de sa physique » et « confie à chaque espèce ce qu'il lui faut d'axiomes et d'*invariants* plus ou moins *différentiels* pour maintenir un accord satisfaisant dans chaque individu, entre *ce qu'il est* et *ce qu'il y a* » (Valéry, 1957 : 903). Jean Petitot en a conclu que le modèle appelé de ses vœux par Valéry correspondait à ce que l'on appelle aujourd'hui l'auto-organisation. Si ce modèle semble bien avoir été anticipé par le poète, il pourrait aussi lui avoir été inspiré par les travaux d'un savant contemporain, Sir D'Arcy Thompson, qui a consacré une célèbre analyse aux formes manifestant une conformation en spirale.

3. La spirale logarithmique : D'Arcy Thompson

À la fois zoologiste et géomètre, d'Arcy Thompson partage avec Valéry un même refus des modèles génétiques ou évolutionnistes, auxquels il préfère les modèles physiques ou mathématiques. Dans son livre de 1917, *On Growth and Form*¹, il a tracé les contours d'une morphogenèse d'objets qui refuse toute distinction entre le vivant et le non-vivant. Thompson est en effet convaincu que la forme des organismes est directement imposée par l'action des forces physiques, par opposition aux forces « internes » et génétiques qui sont responsables de la seule production du matériau brut selon une programmation spatio-temporelle bien définie. Rejetant la contingence de la généalogie, de même que des lois de l'hérédité et de l'évolution qui rendent compte des aspects téléonomiques de la morphogenèse, il leur substitue l'intemporalité des formes géométriques. C'est donc en mathématicien qu'il approche la coquille, comme s'il s'agissait non pas d'un organisme vivant mais d'un objet inerte ou d'une pure abstraction, dont seule l'intéresse la conformation en spirale. Une configuration dont Valéry souligne à maintes reprises la spécificité, notamment lorsqu'il note que sa croissance est déterminée par « le thème inéluctable de l'hélice spiralee, où se composent *indistinctement et indivisiblement* tous les constituants » (Valéry, 1957 : 903). Le schème morphogénétique de la coquille est donc la spirale, qui est responsable de sa croissance asymétrique : « Hélice, spires, développements de liaisons angulaires dans l'espace [...]. Tous les coquillages dont la forme dérive de l'enroulement d'un tube manifestent nécessairement cette *dissymétrie*, à laquelle Pasteur attachait une si profonde importance et dont il a tiré l'idée maîtresse des recherches qui l'ont conduit de l'étude de certains cristaux à celle des fermentations et de leurs agents vivants » (Valéry, 1957 : 889). Dans *Forme et croissance*, D'Arcy Thompson souligne également cette caractéristique, remarquant que la coquille « conserve sa forme malgré l'*asymétrie* de sa croissance : en effet, comme la corne, elle ne grandit qu'à l'une de ses extrémités. Et cette croissance par *une seule de ses extrémités*, sans aucune modification de la forme est une propriété caractéristique de la spirale équiangle, à l'exclusion de toute autre courbe mathématique » (Thompson, 1992 : 188). À cette singularité de la coquille s'en ajoute une autre : elle ne résulte pas d'une croissance constante mais se forme par additions successives d'éléments qui, apparus au cours des étapes de sa croissance, restent partie intégrante et immuable de la structure en croissance (Thompson, 1992 : 183). L'activité d'addition étant nécessairement basée sur la forme et l'échelle de l'assemblage préexistant, il y a croissance en taille sans changement dans la forme : le matériau s'accumule peu à peu tout en maintenant dans l'ensemble une constance dans les proportions. C'est aussi ce que remarque Valéry (1957 : 888) : « L'alternance de ces "agrément" illustre, plus qu'elle ne l'interrompt, la continuité de la *version* générale de la forme. Elle enrichit,

¹ Nous citerons à travers l'édition française *Forme et croissance* (Thompson, 1992).

sans l'altérer, le motif fondamental de l'hélice spiralée ». Ce que Thompson (1992 : 187) formule à sa manière, mettant en exergue l'autosimilarité de la coquille :

Tout comme la créature qu'elle abrite, la coquille accroît sa taille sans changer aucunement de forme ; et cette constante relativité de la croissance, cette constante similitude de forme constituent l'essence et donc la base de la définition de la spirale équiangle [...] chaque incrément de la coquille est semblable au précédent, et, après chaque « poussée » de croissance, l'ensemble est exactement semblable à l'entité antérieure.

La forme qui résulte de ce mode de croissance est, selon les termes de Thompson, un « diagramme » précis des forces d'assemblage impliquées dans son processus de formation, diagramme qui permet « de déterminer ou de déduire [...] les forces qui ont agi ou qui agissent encore sur cette forme ». C'est « dans ce sens strict et tout particulier, ajoute-t-il, que la forme d'un objet est un diagramme de forces » (Thompson, 1992 : 38). La coquille est donc une sorte de diagramme vivant, le schème externalisé de forces formatives dont la trace est inscrite à même sa *figure*, la manifestation visible et sensible du dynamisme qui unit géométriquement le tout de sa configuration. D'Arcy Thompson était convaincu qu'à l'origine de tous les processus de conformation se trouvent des principes mathématiques ou des algorithmes qui organisent et rationalisent les processus de croissance. Il pensait que la forme des objets découle de la présence de géométries simples ou de *patterns* conçus comme des « représentations optimales » des forces physiques en jeu dans les objets, qu'ils soient naturels ou artificiels. À ses yeux, les spirales équi-angulaires – ou logarithmiques – étaient une illustration exemplaire de ces géométries idéales : elles sont dans la nature le résultat émergent d'algorithmes efficaces, qui représentent la production de matière inerte en relation et proportion constantes avec des formes déjà produites. Si les formes biologiques tendent à manifester les géométries idéales, c'est tout simplement parce que les lois de la nature favorisent la simplicité comme représentation optimale des forces qui œuvrent en son sein. Cette conception platonicienne met en jeu une idée de perfection formelle qui n'est plus réservée à la seule expression symbolique (la beauté des nombres ou la simplicité des algorithmes) mais qui tient à l'accord de cette dernière avec les formes de la nature.

Ces considérations d'ordre esthétique sont loin d'être étrangères à Valéry qui, dans les dernières lignes de son essai, quitte le domaine de la nature pour se tourner vers la création artistique : « Peut-être, ce que nous appelons la perfection dans l'art [...], n'est-elle que le sentiment de désirer ou de trouver, dans une œuvre humaine, [...] cette liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière que le moindre coquillage me fait voir ? » (Valéry, 1957 : 904-905). N'hésitant pas à établir des parallèles entre la force-forme de la *physis* et le langage poétique, Valéry s'exprime comme si les mêmes lois s'appliquaient aux deux domaines, comme si la force qui

imprimait sa trace dans la matière organique était la même que celle qui informe la matière verbale. Alors qu'il avait pris bien soin de distinguer le *produire* naturel du *faire* humain, il finit par les relier par le biais d'une continuité plus profonde. Ce paradoxe d'un *faire* humain fondamentalement différent du *produire* naturel et néanmoins informé par la Nature, peut être éclairé par l'usage qu'il fait de la notion de figure. Le terme, on va le voir, ne renvoie pas seulement à une *mise sous les yeux* mais également à une puissance génératrice, à un mécanisme de production d'images qui rabat la figure du côté du schème kantien.

4. Schème, figure, diagramme

Récurrente dans le texte, la notion de « figure » est la plupart du temps employée dans un sens équivalent à « forme » ou « formation », c'est-à-dire à *poiesis* (Clément, 2013 : 83). Exploitant les ressources polysémiques du langage, Valéry désigne par ce terme à la fois la forme de l'objet naturel, les figures textuelles et rhétoriques (figures de langage), les figures peintes ou façonnées par l'artisan, et même les figures de la géométrie. La figure valéryenne est essentiellement plurielle : elle relève aussi bien du domaine de la nature que de celui des artefacts humains, du champ de l'art comme de celui des sciences. Elle se calque finalement sur le schème kantien lorsque Valéry (1957 : 890) évoque son désir de refaire en pensée « la figure générale de la coquille », pour pouvoir ensuite la matérialiser dans une forme concrète. Ce qui, observe-t-il, exige le choix d'une matière et d'une grandeur définies, « comme si *l'idée d'une certaine figure exigeât de mon esprit je ne sais quelle puissance de figures semblables* » (Valéry, 1957 : 894)². Décrite comme une « puissance de figures », la figure au sens de Valéry se caractérise par un potentiel de reprise qui fait d'elle un dispositif de générativité formelle. Elle ne se distingue plus alors du schème kantien qui postule la production d'images mentales à partir de schèmes constitués par l'activité de l'imagination. Le schème n'est pas lui-même une image, mais un procédé ou une méthode pour produire des images, une puissance d'engendrement, un mécanisme de production. De même, la figure valéryenne n'est pas telle ou telle figure particulière mais une « puissance de figures », une sorte de « matrice » capable d'engendrer une infinité de figures semblables. Ce mécanisme est évoqué à nouveau dans un autre passage du texte : « Avec un tube fermé à l'un de ses bouts et supposé assez souple, je puis non seulement reproduire assez bien l'essentiel de la forme d'un coquillage, mais encore en *figurer* quantité d'autres » (Valéry, 1957 : 888). Irréductible à l'une ou l'autre de ses occurrences, la figure valéryenne est un schème producteur, à travers lequel s'incarne une conception du faire créateur *comme poiesis*, c'est-à-dire comme imitation de la *natura naturans* et non de la *natura naturata* :

Imiter, décrire, représenter l'homme ou les autres choses, ce n'est pas imiter la nature dans son opération, c'est en imiter les

² Les italiques sont dans le texte.

produits, ce qui est fort différent. Si l'on veut se faire semblable à ce qui produit, (Natura : productrice), il faut au contraire exploiter l'entier domaine de notre sensibilité et de notre action, poursuivre les combinaisons de leurs éléments, dont les objets et les êtres donnés ne sont que des singularités, des cas très particuliers, qui s'opposent à l'ensemble de tout ce que nous pourrions voir et concevoir (Valéry, 1960 : 1044).

Imiter la nature, c'est s'approprier les « forces formatives » qui y sont à l'œuvre afin de produire la même variété de formes. Valéry refuse de penser l'art en termes de matière-forme, le concevant plutôt comme un couplage de forces/matériaux. Créer à ses yeux ne consiste pas à imposer une forme abstraite sur une matière passive mais à rendre sensibles des forces qui ne l'étaient pas. Ce qui implique de « pénétrer les procédés et se les asservir – comme dans les machines – et non vouloir produire l'extérieur – le n'importe quoi qui paraît » (Valéry, 1987-2017, *Cahier III* : 293). La métaphore de la machine suggère un rapprochement entre le monde naturel et celui de la technique : de même qu'on comprend le fonctionnement d'une machine en la démontant et en la remontant, Valéry espère saisir le schème morphogénétique de la coquille en *lisant* dans sa forme la trace des forces qui l'ont produite : en l'interprétant, donc, comme un diagramme de forces. Une fois ce diagramme dégagé, interprété, il pourra être transposé au domaine de l'art et générer à son tour des figures inédites. En effet, le schème n'est jamais pleinement actuel, il recèle des potentialités qui peuvent s'exprimer dans de nouvelles formes à produire, ce qui permet de le placer au fondement de l'invention. C'est dans les mêmes termes que Valéry définit la figure : elle ne se limite pas à mettre sous les yeux mais possède une puissance pragmatique et une efficacité propres. Comme le diagramme, elle *fait* quelque chose : elle vise à une efficacité. En donnant forme à des relations inaperçues ou en actualisant un schème de formation, elle produit une connaissance de la forme qui pourra être transposée à d'autres objets. C'est bien la fonction de la coquille dans le texte de Valéry : double objet de contemplation esthétique et de réflexion épistémologique, elle n'est pas envisagée comme un simple objet naturel mais comme un schème externalisé, une sorte de diagramme naturel dont le texte est pour ainsi dire la *lecture*. Que fait Valéry en effet tout au long de l'essai, si ce n'est observer la coquille avec les yeux de l'esprit, la manipuler en pensée, la soumettre à divers modèles d'intelligibilité qui sont autant d'hypothèses sur le processus de sa morphogenèse ? La coquille est « lue » comme un « diagramme de forces », dont il s'agit de dégager le schème organisateur afin de pouvoir le transposer au domaine de l'art. Fonctionnant comme une véritable machine à penser – ce pourquoi elle est si souvent démontée et remontée – la coquille sert de support à une opération intellectuelle qui vise à acquérir un savoir de la forme par modélisation et transposition.

5. Du schème au poème

Dans les années soixante, Gilbert Simondon a donné une nouvelle extension au schématisme kantien en le pensant comme une *pratique* qui opère non seulement dans l'intimité de l'entendement mais aussi par le biais des *choses*. L'imagination n'est pas uniquement la faculté d'inventer ou de susciter des représentations en dehors de la sensation mais elle est aussi la capacité de percevoir dans les objets certaines qualités « qui ne se rapportent ni à la pure matière ni à la pure forme, mais qui sont à ce niveau intermédiaire des schèmes » (Simondon, 1989 : 92). Pour le philosophe, le schème n'est pas d'abord une entité mentale mais une opération qui s'effectue *dans* et *par* les choses : il résulte d'un dialogue avec des objets naturels ou techniques qui offrent un réservoir inépuisable de schèmes capables de stimuler la pensée. C'est à partir de l'invention technique que Simondon déploie sa réflexion : l'invention technique n'est pas un pouvoir pur du sujet, mais plutôt le fruit d'une relation, d'une fréquentation, d'une participation entre le concepteur et les objets techniques qui l'entourent. S'il veut inventer du nouveau, celui-ci doit apprendre à reconnaître les schèmes des objets techniques pour pouvoir ensuite les transférer à des champs différents. Alors que dans *Du Mode d'Existence des Objets techniques*, Simondon utilisait la notion de schème, il l'abandonne dans *Imagination et Invention* pour la remplacer par celle, plus large, d'image qui contient en son sein la logique du schème. De la dimension technique où elle avait d'abord été cantonnée, la question de l'invention s'élargit en même temps au domaine esthétique et affectif tandis que l'imagination est redéfinie comme l'attention aux schèmes qui opèrent dans les choses :

L'imagination n'est pas seulement la faculté d'inventer ou de susciter des représentations en dehors de la sensation ; elle est aussi la capacité de percevoir dans les objets certaines qualités qui ne sont pas pratiques, qui ne sont ni directement sensorielles ni entièrement géométriques, qui ne se rapportent ni à la pure matière ni à la pure forme, mais qui sont à ce niveau intermédiaire des schèmes (Simondon, 1989 : 73-74).

L'imagination n'est pas seulement un pouvoir interne au sujet, c'est une force qui prend corps à partir des choses, ou plutôt à partir des « régimes » opératoires propres aux choses (Beaubois, 2016 : 2). L'avènement d'une invention – c'est-à-dire la réorganisation nouvelle de la structure d'une chose – exige de *faire accueil* aux schèmes présents dans les objets qui nous entourent, afin de les rendre transposables à un champ différent de celui de départ : il ne s'agit pas par là d'expliquer les similitudes entre eux, mais de produire quelque chose de nouveau (Beaubois, 2016 : 10). La connaissance des schèmes et l'analogie deviennent ainsi la condition de la pensée inventive. Pour devenir producteur de nouveau, l'esprit humain doit apprendre à discerner les schèmes présents dans la nature ou dans la technique et à réactiver

leur charge *poïétique* en les transposant à d'autres domaines. Notre milieu de vie, naturel et technique, se présente en effet comme une réserve de schèmes qui sont toujours susceptibles d'être réinvestis dans la création d'effets nouveaux :

L'étude de l'imagination doit opérer une recherche de sens des objets-images, parce que l'imagination n'est pas seulement l'activité de production ou d'évocation des images, mais aussi le mode d'accueil des images concrétisées en objets, la découverte de leur sens, c'est-à-dire de la perspective pour elles d'une nouvelle existence. [...] L'analyse esthétique et l'analyse technique vont dans le sens de l'invention, car elles opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes, et en suscitant à nouveau leur plénitude imaginaire de réalité inventée et produite [...] C'est cette charge d'invention qui peut revivre quand l'objet-image est redécouvert et analysé, au moyen, éventuellement, d'une transposition (Simondon, 2014 : 13-14).

L'imagination schématique n'est donc pas un pur produit de l'esprit mais le fruit d'une médiation qui passe par une extériorité technique ou esthétique : elle n'est pas une pure faculté de l'esprit mais quelque chose qui se produit dans le rapport entre une image mentale et une image-objet, entendue comme présence matérielle descriptible en troisième personne. L'idée d'une telle médiation entre le sujet et la réalité extérieure est aussi au cœur de l'essai sur la coquille, où elle est manifestée dès le titre par la conjonction « et » qui unit l'homme *et* la coquille. C'est la relation entre les deux termes qui fait sens, ce qui suppose une interaction entre le monde humain et le monde naturel, entre image mentale et image-objet, entre schème cognitif et schème naturel. Comme Simondon, c'est à l'analogie que Valéry confie la part de l'invention dans la pensée. Il est en effet convaincu que la nouveauté ne peut être construite que par le transfert analogique de langages déjà constitués, par la transposition de modèles ou de schèmes producteurs d'images. Or l'analogie « ne consiste pas dans l'imitation des formes mêmes, mais des lois transposées » (Valéry, 1987-2017, *Cahier VI* [1917] : 441), car elles permettent « une sorte de raisonnement, et une variation correspondante de leurs termes. Analogies fonctionnelles » (1987-2017, *Cahier VIII* : 167). Pour construire ces analogies, Valéry est allé chercher dans le monde du vivant des schèmes morphogénétiques qu'il a cherché à transposer au domaine de la poésie. Dans les *Cahiers*, il mobilise à maintes reprises l'image de la plante pour modéliser la forme poétique, prenant ainsi exemple sur Goethe, son illustre prédécesseur en matière de morphogenèse :

J'ai noté que le poème est *génération* – c'est-à-dire que son *mode d'accroissement* est caractéristique... [Il obéit] à la *loi de croissance successive*, ou de *création du temps*, qui compose par pulsations et déduction de la forme, l'état de résonance et la

sensation d'infini esthétique cherchée. C'est cela qu'imite l'allure enchaînée-enchaînante du langage poétique.

Ainsi la plante croît par pulsations et alternances de feuilles ou de rameaux ou par nœuds – et la conque par développement de spires (Valéry, 1974 : 1127-1128).

Au temps du poème, qui croît par alternances et pulsations, Valéry fait correspondre un « temps-plante » qui se caractérise par des rythmes différenciés – accélérations et ralentissements, enchaînements continus et brusques points de rupture, périodicité et changement : « La plante fait voir *son temps – qui est âge, qui est masse et figure* » (Valéry, 1974 : 757). De même que les rythmes temporels de la vie s'incorporent peu à peu aux propriétés structurelles des choses, les rythmes du langage déterminent le mode d'accroissement du poème qui se trouve ainsi restitué au processus (la vie) dans lequel les artefacts humains (le poème) sont immergés au même titre que leurs créateurs. Le procédé est ici le même que dans l'essai sur la coquille : le schème de croissance de la plante, qui est fonction de rythmes spécifiques, est transposé au mode de développement du poème dont il devient le modèle analogique. Une telle opération suppose en amont la capacité de construire des analogies entre les deux domaines, sur la base non pas de ressemblances formelles mais d'un même schématisme de formation. Le poète doit apprendre à reconnaître les schèmes de croissance et de formation qui régissent les objets naturels pour pouvoir les transposer au monde des artefacts humains. On est ici au cœur de la méthode valéryenne qui recourt au « double langage » de la figure (iconique et verbal, schématique et poétique) pour favoriser les glissements et les émulations entre sciences et arts, nature et culture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BESSE, Jean-Marc (2011) : « Nature, formes et productivité de la visualisation dans la construction des savoirs », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 580-587.
- BEAUBOIS, Vincent (2016) : « Un schématisme pratique de l'imagination ». *Appareil*, 16 / 2015. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2247>.
- BOEHM, Gottfried (2010) : « Ce qui se montre. De la différence iconique », in Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*. Paris, Les Presses du réel, 27-47.
- CLÉMENT, Bruno (2013) : « L'homme et la figure ». *Littérature*, 172 [*Paul Valéry, en théorie*], 72-84.
- COQUET, Jean-Claude (2006) : « Paul Valéry : la force et la forme. De la physique à la biologie et, ce faisant, à l'esthétique ». *TLE*, 24, 15-21.

- GLEIZES, Delphine (2019) : « L'épistémocritique à la lumière des études visuelles. Enjeux et perspectives ». *Romantisme*, 183, 79-90.
- KANT, Emmanuel (2006 [1781]) : *Critique de la raison pure*. Traduction d'Alain Renaut. Paris, GF-Flammarion.
- MORIMOTO, A. (2001) : « L'imaginaire valéryen et le schématisme kantien ». *Bulletin des études valéryennes* 88-89 [S. Bourjea (éd.), *Valéry « en somme »*], 175-187.
- PETITOT, Jean (2004) : *Morphologie et esthétique*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- SIMONDON, Gilbert (1989) : *Du Mode d'Existence des Objets techniques*. Paris, Aubier.
- SIMONDON, Gilbert (2014) : *Imagination et Invention*. Paris, PUF.
- THOMAS, Leslie (2006) : « Form as Diagram of Forces: The Equiangular Spiral in the Work of Pier Luigi Nervi ». *Journal of Architectural Education*, 57:2. URL : <https://doi.org/10.1162/104648803770558987>.
- THOMPSON, d'Arcy Wentworth (1942 [1917]) : *On Form and Growth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2^e édition augmentée.
- THOMPSON, d'Arcy Wentworth (1992 [1961]) : *Forme et croissance*. Traduction de Dominique Teyssié. Paris, Seuil.
- VALÉRY, Paul (1973) : *Cahiers 1*. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, Paul, (1974) : *Cahiers 2*. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, Paul (1957 [1937]) : « L'homme et la coquille », in *Œuvres 1*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, Paul (1960) : « Orientem versus », in *Œuvres 2*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, Paul (1960) : *Œuvres 2*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, Paul (1987-2017) : *Cahiers*. Édition intégrale en 26 tomes établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri. Paris, Gallimard.

Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr

Víctor BERMÚDEZ

Universidad de Salamanca

victorbermudez@usal.es

ORCID: 0000-0002-9548-7290

Resumen

El estudio aborda el universo sensorial de la poesía de Cyr a través de los paradigmas de la neurofisiología de la percepción visual y motora y de la fenomenología del movimiento. Concretamente, las nociones de «perceptos visuales» y «representaciones visuomotoras» se examinan en el texto atendiendo a las singularidades específicas del lenguaje poético de Gilles Cyr, donde la relación del cuerpo con lo desconocido también ocupa un lugar relevante. Del mismo modo, la distinción entre «visión epistémica» y «no-epistémica» se tiene en cuenta a lo largo de este trabajo. El análisis considera las reflexiones de la crítica literaria relativas al tratamiento del espacio y del movimiento tanto como al nivel epistemológico de esta poesía.

Palabras clave: Teoría de la percepción, Poesía quebequense, Poética cognitiva.

Résumé

L'étude aborde l'univers sensoriel de la poésie de Cyr au moyen des paradigmes de la neurophysiologie de la perception visuelle et motrice et de la phénoménologie du mouvement. Plus précisément, les notions de «percepts visuels» et de «représentations visuomotrices» seront examinées à partir du texte littéraire afin d'expliquer certaines singularités du langage poétique cyrien, où la relation du corps avec l'inconnu occupe également une place. De même, la distinction entre «vision épistémique» et «non épistémique» sera prise en compte tout au long de ce travail. L'analyse reprend les réflexions de la critique littéraire sur l'écriture cyrienne concernant le traitement de l'espace et du mouvement, et aussi ceux qui concernent le niveau épistémologique de cette écriture.

Mots clé: Théorie de la perception, Poésie québécoise, Poétique cognitive.

Abstract

The study addresses the sensory universe of Cyr's poetry through the paradigms of neurophysiology of visual and motor perception and the phenomenology of movement. More specifically, the notions of "visual percepts" and "visuomotor representations" are examined in the text according to the specific singularities of the poetic language of Gilles Cyr,

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

where the relationship of the body with the unknown also occupies a relevant place. Similarly, the distinction between “epistemic vision” and “non-epistemic” is taken into account throughout this study. The analysis takes into account the reflections of literary criticism related to the treatment of space and movement, as well as the epistemological level of this poetry.

Keywords: Theory of perception. Québec poetry. Cognitive Poetics.

1. Introduction : Gilles Cyr et l'épistème en mouvement

Gilles Cyr est né à Saint-Fidèle-de-Ristigouche (Gaspésie) en 1940. En guise de contextualisation biographique, on peut noter qu'il a suivi des études de Licence ès lettres (1970) et une Maîtrise ès lettres (1971) à l'Université de Montréal, ainsi que des séminaires de doctorat ès lettres à l'Université de Paris-VII (1971-1973). Il a été chargé de cours de littérature québécoise et française à l'Université de Thunder Bay (Ontario, 1974), à l'Université du Québec à Montréal, (1975-1977), à l'Université Western Ontario, London (1976), à l'Université Laval (1977), à l'Université de Montréal (1977-1979) et à l'Université Concordia (1978). Dans le domaine de l'édition, il a été conseiller littéraire aux Éditions de l'Hexagone¹ (1977-2007) où il a également dirigé la collection historique « Rétrospectives » (2003-2007), qui a commencé par la publication de *L'Âge de la parole* (1965, réédité en 2013) de Roland Giguère. Parmi les prix récompensant son œuvre littéraire, on peut citer le Prix du Gouverneur général (dans la section poésie, 1992), la Bourse d'Écriture Gabrielle-Roy (1999), le Prix de l'Institut Coréen de Traduction Littéraire (également, dans la section poésie, avec Han Daekyun, 2001) et le Prix Arthur-Buies (2010). En outre, de nombreux voyages et séjours internationaux ont marqué la trajectoire et les collaborations de Gilles Cyr avec d'autres artistes, tels que Viviane Prost, Renée Lavail-

¹ Ayant pris son nom à partir de leurs six membres fondateurs (Gaston Miron, Gilles Carle, Jean-Claude Rinfret, Olivier Marchand, Mathilde Ganzini et Louis Portugais) l'Hexagone est, depuis sa fondation en 1954 et jusqu'à nos jours, une des principales maisons d'édition de poésie au Canada et elle va centraliser une grande partie du catalogue poétique québécois. Comme l'ont remarqué les historiens et critiques littéraires Laurent Mailhot et Pierre Nepveu dans leur anthologie *La Poésie québécoise* (1996) : « Beaucoup plus qu'une simple maison d'édition, l'Hexagone a été un centre d'animation, un lieu idéologique et, en définitive, le foyer de toute une génération de poètes, même de ceux qui n'y ont pas publié leurs livres [...] » (21).

Cet article a été réalisé dans le cadre des activités financées par le Projet I+D d'excellence *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* du Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité (réf. : FFI2017-83932-P). Du même, cette étude a compté avec le soutien du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire – FIGURA (Université du Québec à Montréal) et du Dr. Marc-André Brouillette. Le poète Gilles Cyr a eu la gentillesse et de me permettre de travailler dans ses archives personnelles, et de m'accorder un entretien (Bermúdez, 2019) pendant le processus de recherche de cet article.

lante ou Bertrand Bracaval ; finalement Cyr a également développé une activité en tant que traducteur de poètes coréens, perses et arméniens, à laquelle il a parallèlement consacré des travaux relatifs à la poétique de l'acte de traduction.

Par ailleurs, l'œuvre de Gilles Cyr témoigne d'une exploration du langage qui exprime une tension entre le corps et l'espace². Une telle enquête permet de concevoir cette poésie comme une écriture qui s'approche de la représentation de l'extérieur en tendant les articulations entre sujet et objet, car la tendance de l'individu vers le monde qu'élabore l'écriture cyrienne est une inclination tendue : le poème est un tenseur. À l'intérieur de cette tension, deux types de connaissances se rencontrent : un savoir dit *épistémique* et un autre que l'on décrira provisoirement comme *phénoménologique*. En conséquence, cette poétique elliptique et par moments hermétique condense une connaissance dérivée de la volonté de catégorisation du réel qui est « propre du sujet », et une autre qui découle du processus de se situer comme un corps dans le monde ; mais un corps qui a la volonté de représenter.

Il est pertinent de souligner que l'exploration formelle de la poétique cyrienne évolue de manière très significative. À titre d'exemple, dans l'édition 2010 de Brouillette qui réunit *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983) et *Songe que je bouge* (1994) – dont la première section s'intitule précisément « connaissance » – se produit un changement abrupt par rapport aux éditions précédentes en ce qui concerne la disposition des poèmes dans la page. Les poèmes de cette édition apparaissent groupés par paires, ce qui fait associer, dans une même unité de sens, deux textes qui étaient originalement disposés dans des pages différentes, modifiant ainsi la nature même de l'expression car chaque page devient plus fluide. Ainsi, l'on trouve une confection moins elliptique et une réduction de la tension visuelle portée par le blanc de la page qui été caractéristique des premiers recueils de Cyr.

Ceci coïncide également avec l'évolution formelle des livres les plus récents de Cyr. Cette transformation qui va du « serré » vers « le fil de la page » montre sa plus claire expression dans des recueils tels que *Fruits et frontières* (2006) ou *Huit sorties* (2012) tandis qu'elle est graduelle et s'observe déjà dans *Erica je brise* (2003). À titre comparatif, il faut remarquer que l'évolution de la poésie cyrienne tend, du point de

² Comme on le remarquera plus tard, la question de l'espace constitue un des sujets primordiaux de la littérature québécoise. À titre d'exemple, l'on peut citer l'œuvre de Saint-Denys Garneau (1912-1943), *Regards et jeux dans l'espace* (1937, réédité en 2000). Garneau, une des figures historiques de la littérature québécoise, montre dès sa jeunesse un intérêt pour la photographie et la peinture. *Regards et jeux dans l'espace*, son seul recueil de poésie, explore les relations de l'espace et la vision, tout en interpellant ses contemporains : « vous ne savez pas jouer avec l'espace » (Garneau, 2000 : 19). La corporalité se traduit par toute une nomenclature du corps en train de regarder (« visage », « yeux », « gestes ») et par une nomination de la spatialité enrichie par le comportement du monde extérieur (« paysage », « oiseaux », « arbres »), envisageant ainsi une représentation de l'équilibre du regard, au sein duquel convergent des ondulations, la transparence, et la couleur où « la danse est paraphrase de la vision » (Garneau, 2000 : 20).

vue formel, à s'allonger progressivement par rapport à la concision extrême de ses premiers recueils, partagée avec d'autres auteurs québécois comme Pierre Labarge – *L'œil de nuit* (1973), *Dedans dehors* (1977), *Vue du corps* (1979) – mais aussi avec des écrivains français tels que Jacques Dupin – notamment dans ses premiers livres de poésie, *Gravir* (1963), *L'embrasure* (1969), *Dehors* (1975) ou *Une apparence de soupî-rail* (1982), regroupés ultérieurement dans *Le corps clairvoyant* (2013) –, ou celle d'André du Bouchet – *Air* (1951), *Dans la chaleur vacante* (1959), *Ou le soleil* (1968) – ou celle encore de Lorand Gaspar – *Le quatrième état de la matière* (1966), *Gisements* (1968), *Sol absolu* (1972) et encore *Corps corrosifs* (1978) –. Délaissant peu à peu cette concision, la poésie cyrienne se rapproche alors des structures plus caractéristiques de l'écriture fluide d'un Bernard Noël – *La Face de silence* (1967), *La Moitié du geste* (1982) ou *Les Yeux dans la couleur* (2004) ou d'un Jacques Ancet – *Sous la montagne* (1992), *La Brûlure* (2002) –, pour donner quelques exemples contemporains en France. De même, dans la tradition québécoise, Fernand Ouellette – *Ces anges de sang* (1955), *Le Soleil sous la mort* (1965), *Dans le sombre* (1967), *Ici, ailleurs, la lumière* (1977) –, Robert Melançon – *Peinture aveugle* (1978), *Le paradis des apparences* (2004) – ou Michel Van Schendel – *De l'œil et de l'écoute* (1980) – se trouvent dans la constellation littéraire qui donne sens, soit par la différenciation et la distanciation, soit par l'accompagnement, à l'œuvre de Gilles Cyr.

Comme on l'a déjà noté, au cours de la trajectoire littéraire de Gilles Cyr, plusieurs types de savoirs convergent dans sa poétique. Cependant, avant de se pencher sur les mouvements de la connaissance dans le langage poétique, un bref parcours à travers les contacts entre le langage scientifique et le littéraire semble nécessaire, et fera l'objet du point suivant de ce travail « Autour de la science dans l'expression lyrique québécoise ». En effet, l'intérêt de Gilles Cyr pour le domaine scientifique se manifeste dès sa jeunesse intellectuelle, quand, dans une tentative de rapprochement avec la théorie littéraire, il écrit l'article « Littérature et science », publié dans la revue *Liberté* en 1970³. Cet essai questionne les niveaux de réalité et les notions du réel que la science et la littérature engagent. Science et littérature, toutes deux, sont ici conçues comme générateurs de modes spécifiques du réel. La réflexion centrale de l'article est celle des méthodes de production de la réalité ; et la ligne qu'elles suivent, une ligne évolutive (pour la science) et discontinue (pour la littérature). Pour Cyr, l'impact que la science a sur la réalité passe par une profonde rénovation de la technique qui modifie les pratiques quotidiennes, alors que celui qu'à la littérature passe par sa rénovation du langage, en s'approchant ainsi de l'idéologie. Dans ce contexte, la nature transformatrice de la littérature s'impose comme une

³ Fondée en 1959, la revue *Liberté* est une salle de débat dans le milieu littéraire québécois, de discussion et d'expérimentation sur la poésie de l'époque, où on retrouve les écrivains de la génération dite « L'Hexagone » explorant des registres essayistes et critiques, esthétiques ou politiques.

structure de pensée enracinée dans une subjectivité qui lui est propre : « Le rôle de la littérature n'est plus d'interpréter directement le monde, mais de voir comment les langages l'interprètent », remarque Gilles Cyr (1970 : 63). On constate, dans cet article, un traitement primordialement philosophique (notamment fondé sur Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes, Michel Foucault, Aldous Huxley) mais aussi sémiotique (Julia Kristeva) de la problématique, où Gilles Cyr avance que c'est au sein de la notion de « résultat » que réside la possibilité d'un rapprochement entre la science et la littérature. En outre, Cyr en vient à voir la métaphore comme un point d'articulation des processus de raisonnement scientifique et littéraire, concernant la capacité de la science à déployer des modèles du réel dans la « conjecture », c'est-à-dire, dans sa prospection des structures du monde. Il anticipe également que la plus grande recherche à mener – à l'époque de la publication du texte, en 1970 – porte sur la nature des langages des deux domaines. Il s'agit d'examiner les savoirs et les incertitudes engendrées par les restrictions des langages eux-mêmes.

Au sein du langage littéraire résident différents types de connaissance. Comme on le verra, la poésie de Cyr mobilise des approches par moments volontairement subjectives et épistémiques. Son écriture élabore une démarche d'exploration de l'espace exprimée par un langage serré, dans une première étape, exemplifiée par des recueils tels que *Sol inapparent* (1978) et *Diminution d'une pièce* (1983), et plus fluide dans un deuxième moment, comme dans *Fruits et frontières* (2006) et *Huit sorties* (2012). Les travaux de Marc-André Brouillette constituent une des références les plus fondamentales de la critique littéraire cyrienne. Notamment, son étude *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine* (2010) ainsi que le dossier qu'il a dirigé pour la revue *Voix et Images* (2003) consacré à l'œuvre du poète québécois. Brouillette (2010 : 53) remarque que :

La poésie de Gilles Cyr propose un regard désireux de saisir et d'ordonner le monde. Devant le caractère souvent étrange des événements extérieurs, le poète apparaît comme un observateur intrigué par la nature et les engrenages d'un tel spectacle. Si la perception qu'on peut avoir de ces événements peut sembler parfois brouillée et confuse, la poésie devient un moyen de configurer un ordre permettant de distinguer, de séparer et d'associer des éléments qui autrement demeureraient indiscernables.

Brouillette propose une étude exhaustive de nature philologique avec une visée phénoménologique à propos des différents niveaux du langage poétique de Gilles Cyr. On reviendra plus tard sur les dimensions phénoménologiques de l'écriture cyrienne en les analysant depuis la perspective de la poétique cognitive. Cependant, il convient de noter maintenant que la poésie cyrienne a également fait l'objet d'approches épistémocritiques qui ont examiné les fonctions littéraires de la connais-

sance scientifique à l'intérieur de l'œuvre littéraire. Dans ce cadre, des notions épistémiques propres à la poétique de Gilles Cyr ont été analysées à partir de concepts tels que de la « vérité scientifique » et la « vérité lyrique » ; tout comme les rapports entre « l'intertextualité » et « l'interdiscursivité » dans cette poésie. Les travaux les plus exhaustifs à cet égard ont été développés par le critique littéraire Jacques Paquin, comme on le montrera ensuite ; il suffit pour le moment de signaler qu'une telle poétique demande une approche qui réponde simultanément à ses caractéristiques épistémiques et phénoménologiques. En ce sens, cet article propose une méthode d'étude du point de vue de la poétique cognitive, fondée sur des travaux précédents concernant la poésie d'expression française et espagnole (voir Bermúdez, 2015, 2017, 2019). Ainsi, au vu des propos théoriques et analytiques de ce travail, l'on propose d'approcher la poétique cyrienne à partir de la notion d'« épistème en mouvement », qui sera ultérieurement illustrée.

Ainsi, cette étude aborde l'univers sensoriel de la poésie de Cyr au moyen des paradigmes de la neurophysiologie de la perception visuelle et motrice et de la phénoménologie du mouvement. Plus précisément, les notions de « percepts visuels » (*visual percepts*) et de « représentations visuomotrices » (*visuomotor representations*) seront examinées à partir du texte littéraire afin d'expliquer certaines singularités du langage poétique cyrien, où l'inconnu occupe également une place. De même, la distinction entre « vision épistémique » et « non épistémique » observée par Pierre Jacob et Marc Jeannerod sera prise en compte tout au long de ce travail. L'analyse reprend les réflexions de la critique littéraire sur l'écriture cyrienne concernant le traitement de l'espace et du mouvement, mais également en ce qui concerne le niveau épistémologique de cette écriture. On soutiendra que les composantes perceptuelles d'œuvres telles que *Sol inapparent* (1978) ou *Diminution d'une pièce* (1983), entre autres, oscillent entre les contenus conceptuels et non conceptuels, et l'on examinera leurs rôles poétiques.

Pour ce faire, nous devons entrer dans les représentations iconiques de l'œuvre, dans la représentation du corps et du mouvement et dans l'espace. Le paysage, les objets et le sujet seraient configurés dans cette écriture à partir d'une tension du statique et du dynamique. Une telle tension, déjà évoquée, atteint la forme du langage, en particulier la syntaxe et l'analogie, où la figure de la juxtaposition devient la procédure principale de versification de cette « épistème en mouvement ».

2. Autour de la science dans l'expression poétique québécoise

Parmi les nombreuses études fondatrices de la discipline épistémocrienne qui se sont développées au Québec – dont les travaux de Michel Pierssens et Jean-François Chassay, en particulier –, l'on doit mettre l'accent sur celles, plus récentes, du critique littéraire Jacques Paquin. Paquin a fourni un travail essentiel au niveau des intersections entre la science et la poésie dans le contexte québécois, et il a été en

charge de l'édition de l'*Anthologie Science et Poésie* (2014) qui offre un parcours à travers la poésie québécoise du XXe siècle selon son dialogue avec la connaissance scientifique, notamment au travers de l'œuvre de poètes tels que d'Édouard-Zotique Masicotte, Maude Smith-Gagnon, Nicole Brossard, Jocelyne Felx, Gérald Godin, Madeleine Gagnon, Gilles Hénault, Gatien Lapointe, Paul-Marie Lapointe ou Claude Péloquin, sans oublier Gilles Cyr. Dans ce travail, Jacques Paquin montre la prédominance des savoirs de la botanique (Lapointe), de l'histoire naturelle (Renaud, Longchamps, Paul Morin), ou de la géologie (Camille Laverdière) dans la littérature québécoise.

Cependant, le critique ne se borne pas à tracer un parcours historique des relations que la poésie québécoise établit, à divers degrés, avec la science : il questionne aussi le statut épistémique du savoir scientifique inscrit dans le langage littéraire. Le résultat de ce travail anthologique met en évidence l'immense recherche qui reste encore à faire dans l'élaboration d'une taxonomie qui structure la circulation des savoirs dans la littérature québécoise en fonction des ressources, des intensités, des affinités, ainsi que des « co-dépendances » science-poésie. De même, il ressort des nombreux exemples que la connaissance scientifique justifie l'inscription des textes dans un cadre plus ample d'explorations géo-poétiques, où la nature du pays devient un objet d'attention pour les scientifiques et pour les écrivains, souvent relié aussi à la construction de l'identité. Comme l'a souligné Claude Beausoleil (1996 : 7), « la poésie québécoise est née de la nécessité de dire sa différence et son être singulier. L'Amérique est son cadre et ses racines ; l'Europe, son origine »⁴ ; et un tel besoin ne peut qu'influencer les taxonomies de la science québécoise récente.

On trouvera dès lors particulièrement intéressante, par exemple, la fonction de la botanique dans la caractérisation de la nature mettant au jour les spécificités du paysage québécois, ainsi que l'usage d'une poésie « botaniquement informée » qui articule une vision de la culture et de l'identité québécoises, qui viennent toutes les deux enrichir la nomenclature scientifique du français canadien au Québec. Pour sa part, la recherche sur la fonction de la poésie est précisément un des sujets clés de la tradition lyrique québécoise, approfondi notamment entre 1945 et 1970, période d'émancipation non seulement des écrivains mais également des maisons d'édition québécoises qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, se sont développées ou consolidées au Québec, comme l'a souligné François Dumont dans son ouvrage *Usages de la poésie* (1993), ouvrage de référence dans l'histoire de la littérature québécoise. Philosophie, science et société convergent dans les explorations de la poésie québécoise de

⁴ La question n'étant pas centrale dans cette étude, le lecteur intéressé par ces problématiques peut se référer aux travaux de Claude Beausoleil – *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise (1830-1995)* (1996) –, de François Dumont – *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)* (1993) – ou de Pierre Nepveu – *L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine* (1999) –, parmi d'autres.

cette période. Comme l'a remarqué l'historien de la littérature québécoise Laurent Mailhot (1997 : 199), dans le contexte de ce qu'on appelle « l'âge de la parole », dans l'intervalle de 1948 à 1973, « La poésie rencontre la science, la biologie végétale et animale, dans les "histoires naturelles" de Pierre Morency, ornithologue, auditeur privilégié, et dans les paysages animés, panoramiques ou microscopiques, d'André Ricard (*Les Baigneurs de Tadoussac*, 1993). Même la poésie du "terroir" prend un coup de (pinceau) jeune, exotique, dans la Beauce française de *Grandeur nature* ».

Parmi les protagonistes historiques de la poésie québécoise comme Alain Grandbois (1900-1975) – *Îles de la nuit* (1944) étant une de ses œuvres capitales – ou Gaston Miron (1928-1996) – *L'Homme rapaillé* (1970), pour ne mentionner qu'une de ses œuvres –, une des figures emblématiques de la poésie au Québec est Paul-Marie Lapointe (1929-2011). Lapointe a occupé un espace central dans la poésie de l'époque et dans la vie politique d'une société qui a connu, à ce moment-là, des redéfinitions et des soulèvements symboliques, car comme l'a remarqué Claude Beausoleil (1996 : 231) « la poésie des années 1970, avec ses expériences langagières poussées aux confins du lisible et de l'illisible, s'était placée dans une position limite : l'écriture, le texte et la forme se donnaient comme univers habitable. Les années 1980 ont été celles de la recherche intérieure, du sujet qui scrute les données de son être ». C'est précisément à partir de cette exploration « du dedans » que les écritures de Paul-Marie Lapointe et Gilles Cyr ont exploré la subjectivité de la relation de l'individu avec l'extérieur. Plus concrètement, avec une visée surréaliste, notamment dans *Le Vierge incendié* (1948), où l'on trouve (Mailhot, 1997 : 116) « coups de dé, associations libres mais rigoureuses, poèmes-flots, poèmes-crocs ; fenêtres rectangulaires, "irruption volcanique des cours" et des cris, déchirures, scalps, mises à sac. Le "vierge", c'est la fausse innocence, la peur blême, les limbes sans feu ni lieu », Lapointe a également joué un rôle important dans la construction de la mémoire littéraire à partir du traitement du territoire, particulièrement dans les œuvres *Arbres* (1960) et *Pour les âmes* (1964) où l'exploration de l'espace passe par une subversion du langage qui est, néanmoins, profondément informée en matière botanique et géologique⁵. Ici, Lapointe retranscrit et interprète la taxonomie botanique des principales

⁵ Lapointe aura une influence sur des poètes contemporains à Gilles Cyr, tels que Robert Melançon, qui consacrera une étude au poète intitulé *Paul-Marie Lapointe* (1987). Notamment, à propos d'*Arbres*, Melançon (1987 : 27-28) remarque le fait que : « Ce refrain réduit à sa plus simple expression a pour fonction à la fois de scander l'énumération et d'en relancer le mouvement [...] A chaque occurrence il suscite des développements qui rompent l'énumération des essences. Il ouvre ainsi de place en place un espace d'associations libres qui compensent le caractère prévisible de la liste et qui lui confèrent un sens bien autre que celui d'un simple inventaire de la forêt boréale ». Toutefois, Melançon (1987 : 31-32) ne trouve pas une revendication nationaliste dans *Arbres*, car pour lui, « la problématique de nomination et de réappropriation poétique du territoire québécois, qui sera celle de Miron, du Chamberland de Terre Québec, d'Yves Préfontaine, de tant d'autres poètes au cours des années soixante, ne l'intéresse pas dans ce poème ».

essences de la forêt boréale, en donnant un rythme vertigineux à l'énumération peuplée de nombreuses allitérations des technicisms de la *Flore laurentienne* – historique inventaire floristique de la vallée du Saint-Laurent – « arbitrairement disposées » dans une logique qui n'est pas encyclopédique ni narrative non plus. Pour ce propos, Lapointe se sert d'un manuel intitulé *Arbres indigènes du Canada* (1950), publié par le Gouvernement fédéral et ratifié par le Service Forestier du Canada, ce qui peut être vu comme une légitimation à la fois scientifique et politique du texte littéraire. Au niveau formel, comme l'a noté Robert Melançon (1987 : 31)⁶ :

Ces échappées métaphoriques suivent un rythme complexe, tantôt interrompant l'énumération et se mêlant aux noms d'une famille d'arbres, tantôt la relayant, plus amples, plus développées au début, s'abrégeant peu à peu, plus rapides, elliptiques, pressées lorsque le poème s'approche de sa conclusion, comme dans la strette à la fin d'une fugue le sujet et la réponse se poursuivent avec des entrées de plus en plus rapprochées. Dans son désordre apparent et comme improvisé, *Arbres* se révèle fermement structuré. Son pouvoir, son charme, tient sans doute pour une bonne part à cet ordre sans raideur, à cette nécessité sans contrainte, à cette liberté sans éparpillement.

Figure proéminente du milieu littéraire, Lapointe était publié aux Éditions L'Hexagone⁷, qui incarnent le contexte littéraire où il a fait émerger avec une force débordante une écriture enracinée dans la terre et la végétation. Cela peut être observé dans l'œuvre *Le réel absolu* (1971, rééditée en 2014), qui illustre le fait que « L'âge de la parole, du verbe-poème, est d'abord un âge du cri » (Mailhot, 1997 : 110). Il

⁶ Depuis la parution de *Peinture aveugle* (1978 [réédité en 2010]) la figure de Melançon (Montréal, 1947-) a émergé dans le contexte d'une poésie québécoise en pleine ébullition. Son approche des marges du calme de l'espace urbain, mais surtout de sa délicate attention à l'observation, se nourrit de sa remarquable connaissance de la peinture et des arts. Pour ce poète, traducteur et professeur, l'œil est un organe central ; l'apparition est peut-être un terme approprié pour situer l'un des aspects principaux de l'exercice poétique de Melançon. Dans ce cas, la lumière baigne le volume, la forme et favorise une lente et délicate émergence du monde, immergé dans les couleurs. Maintenant à la retraite, Melançon a reçu deux fois le Prix du Gouverneur général : en tant que poète et en tant que traducteur, avec Charlotte Melançon. Il reste à faire une étude comparative mettant en place l'œuvre cyrienne avec celle de Melançon, notamment *Peinture aveugle* et *Le paradis des apparences* (2004).

⁷ À propos de l'Hexagone Mailhot (1997 : 11) écrit : « Ni chapelle ni école, l'Hexagone est un lieu et un axe de développement, un carrefour ouvert, organisé (en équipe). Il néglige la théorie, les manifestes, pour s'appliquer à produire, à diffuser (par souscription) des plaquettes impartialement choisies. D'abord *Deux Sangs*, de Miron et Marchand, *Des jours et des jours*, de Pierrier, etc. La collection « Les Matinaux », destinée aux débutants, se réfère à René Char, qui préfacera *Les Cloîtres de l'été* de Pilon. Les grands poètes des petites littératures nationales (Césaire, Neruda...) auront aussi une influence décisive. Grandbois, Lasnier, Giguère seront finalement publiés par l'Hexagone, qui, depuis son association avec la Librairie Déom, recueille systématiquement les principaux titres de la poésie québécoise ».

s'agit d'une effervescence sociale qui devient un bouleversement du langage. Comme l'a souligné Laurent Mailhot (1997 : 109) dans son étude *La littérature québécoise* : « Pour Gilles Hénault, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, dès la fin des années quarante, la poésie est mot de passe, revendication, révolte, invasion, éclairage violent. “ La poésie authentique est toute semée de molaires qui broient, déchiquettent, décortiquent le langage pour en faire jaillir le sens augural ” (Hénault). On est aux “ premiers jours du monde ”, du pays »⁸. Rassemblée dans *L'espace de vivre* (2004) et *Le réel absolu* (2014), cette poésie fait de son exploration de la physique, de l'astronomie et de la botanique un effort incessant pour chercher des réponses dans le paysage, tout en tissant la neige, le ciel et la montagne pour se rencontrer à l'intérieur, comme des palpitations. À cette période de l'histoire littéraire du Québec, le poétique, le philosophique et le politique convergent en diverses démarches esthétiques et sociologiques, dont l'intérêt pour la science est fédéré par une enquête qui donne une unité et une cohérence à la pluralité des volontés collectives et individuelles. Laurent Mailhot (1997 : 109) l'a synthétisée ainsi :

Le thème du pays (de la fondation, de l'appartenance), qu'on assimile plus ou moins au mouvement de l'Hexagone, est très différent du régionalisme descriptif et du patriotisme traditionnel, même s'il leur emprunte quelques images. Il s'agit ici d'un projet, d'une « mémoire du futur », d'une cosmo-anthropogonie. *Arbres*, de Paul-Marie Lapointe, est un inventaire onomastique, une forêt de signes (substantifs), une prise de possession de l'aubier par l'aube, du genévrier par « le plomb des alphabets » : « j'écris arbre », l'arbre pluriel, généalogique et métonymique, l'arbre des livres et des lits. L'automne d'octobre, flamboyant, printanier, s'oppose aux cendres de novembre : « l'agonie des érables t'enseigne le sang de vivre », dit Yves Préfontaine dans *Pays sans parole*.

C'est dans ce contexte qu'il faut considérer et mesurer l'impact des idées scientifiques sur la poétique. À la fois située et distanciée de ce milieu, l'œuvre de Gilles Cyr montre des particularités qui l'éloignent de la revendication sociopolitique du territoire pour favoriser une exploration plus corporelle de l'espace, où le corps déambulant devient le réseau que reçoit et interprète le monde. En ce qui concerne plus spécifiquement l'écriture de Cyr, le critique Jacques Paquin a abordé, dans son étude intitulée « Variations sur la pente du langage : le poème comme simulacre du raisonnement scientifique » (2003), des aspects de l'interdiscursivité science – littérature, en analysant les notions de « vérité lyrique » et de « vérité scientifique » dans un minutieux travail qui a confronté plusieurs recueils. Concrètement (Paquin, 2003 : 32) :

⁸ Lapointe, pour sa part, était un des membres fondateurs de la revue *Liberté* en 1959, et il compte parmi ses distinctions le Prix Gilles-Corbeil 1999, le Prix Léopold Sédar Senghor, le Prix littéraire de La Presse ou l'International Poetry Forum.

Trois recueils de Gilles Cyr font directement ou indirectement appel à des connaissances scientifiques, à savoir la mécanique newtonienne (*Songe que je bouge*), l'astronomie (*Andromède attendra*) et la physique moderne (*Pourquoi ça gondole*). Cette œuvre poétique nous rappelle une époque où la philosophie se rangeait du côté du savoir (*épistémè*), alors que la théorie (*theoria*), quant à elle, relevait du mode du voir.

Paquin récupère la distinction proposée par Dahan-Gaida (1991) entre « intertextualité » et « interdiscursivité » pour analyser la relation entre des savoirs dits « exacts » et d'autres dits « inexacts ». Pour Dahan-Gaida, l'intertextualité fait référence aux processus d'interprétation parmi les discours, tandis que « l'interdiscursivité » prête attention à l'interaction entre les principes. Paquin fait un parcours par les tensions savoirs – incertitude ainsi que par les perplexités de ces trois recueils pour affirmer que :

[...] chez Cyr, l'ataraxie est recherchée, tant au niveau du sens que de la syntaxe. Or, on peut se demander si les séries causales, en apparence tout à fait indépendantes, n'apparaissent comme telles que parce que le texte ne nous donne pas tous les éléments pour vérifier leur fondement (Paquin, 2003 : 36).

L'incertitude, la perplexité et la tension sont en effet des composantes caractéristiques de la poésie cyrienne ; si une connaissance épistémique est ici invoquée, elle est neutralisée par le contexte grammatical qui suspend sa valeur descriptive de modèle de réalité. Son invocation ne possède non plus une qualité nominale, car les concepts ne sont pas suffisamment développés pour générer une narratologie permettant des syllogismes ou des démonstrations. De ce fait, Paquin (2003 : 37) parle d'une « validation à l'intérieur des procédés argumentatifs des poèmes de Cyr », ce qui suggère qu'un processus de ré-signification articule les concepts scientifiques reliés dans les textes par leur caractère contingent. Comme Paquin (2003 : 37) l'indique :

Il faut lier l'expression du sujet cyrien, qui vise justement à imposer ses propres conditions de vérité, au processus de validation d'une vérité inscrite dans un autre monde de référence. Instituer un mode explicatif du monde et de l'univers, en particulier avec l'usage du *si* hypothétique, c'est marquer la prise en charge de l'énoncé par le locuteur. Lorsque l'on passe au discours plus proprement scientifique, c'est le *soit* qui se substitue au *si* hypothétique et, bien qu'il ait la même signification, il ne vise pas à lever les conditions de vérité, mais au contraire à vérifier la concordance entre un fait et une hypothèse, et à valider l'observation par une expérience.

À titre illustratif, l'on peut mentionner *Pourquoi ça gondole* (1999), une œuvre peuplée d'annotations astronomiques et botaniques. Ici convergent des re-

marques provenant de la physique classique, se tournant vers l'ouverture de l'immensité – « en gros j'ai lu / l'univers est un gaz » (9) ; « Des / galaxies reculent / c'est / la bonne décision » (28) ; « l'infiniment grand / mettons que c'est vulgaire » (14), ou encore « à l'expansion chérie / indéfiniment ralentie » (22) ». De même, l'on observe des lectures de la physique quantique dans des formulations concernant l'hermétique et l'exiguïté – « il paraît que la matière / elle n'augmente plus » (19) ; « d'ailleurs les mouvements / locaux deviennent intéressants » (30) ; « l'électron d'avant-hier // est capable de passer / par deux trous en même temps » (31) ; « l'univers vient du vide / le vide nécessaire » (69) ou encore « l'univers plus petit / que celui de Shapley // sera un peu plus grand / que celui de Kapteyn // ce qui correspondait / à mes propres calculs » (34). Notamment, c'est grâce à la tension syntaxique que des concepts tels que « neutrinos », « électrons », « matière sombre », etc. trouvent un sens renouvelé dans le poème que l'on pourrait qualifier « d'asymétrique ». Voilà pourquoi, comme l'a remarqué Paquin (2003 : 38) :

[...] les signifiants, chez Cyr, créent une forme de cohérence que ne peut procurer le rapport à l'espace ; sa poésie est écartelée même, sur le plan physique, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, sur le plan conceptuel, entre les généralités et la singularité des expériences en cours, non pas à l'intérieur d'un laboratoire, mais au sein du quotidien le plus banal. Le sujet se trouve en quelque sorte à négocier un espace entre ces deux dimensions.

Les premiers recueils de Cyr font déjà allusion à l'espace : *Sol inapparent* (1978), *Diminution d'une pièce* (1983), *Songe que je bouge* (1994). On y trouvera souvent un sujet lyrique qui se déplace en faisant des promenades par la route ; ce mouvement est donc l'origine d'une description de la perception de phénomènes en apparence simples comme l'air, la terre ou la neige. Cette description est, toutefois, incessante mais elle se produit également d'une manière discontinue et interrompue. Cet aspect atmosphérique des premiers recueils de Gilles Cyr est important car cela justifie le potentiel de cette poétique comme objet d'étude de la phénoménologie, de la sémiotique cognitive et, par conséquent, de la poétique cognitive.

3. Perception et mouvement dans le langage poétique

L'espace commence par l'image, aussi bien dans la pensée que dans le poème. Le poème est une composition linguistique qui opère avec les rythmes de l'icône en les disposant dans une structure d'interactions dont le contenu perceptif invite à questionner comment une perception peut donner lieu à l'abstraction d'une pensée concrète. Cette abstraction est dirigée par la médiation de percepts – les unités de sens du perçu – que l'écriture littéraire dispose tout au long d'une telle composition textuelle, donnant lieu à la reconstruction mentale d'un espace. La manière dont la perception humaine est exprimée dans le poème constitue donc une des questions de

poétique à considérer au travers de la théorie de la perception, que ce soit philosophique (voire phénoménologique) ou neuroscientifique. Un examen des divers aspects et du fonctionnement de la perception en tant que processus de la cognition humaine devient nécessaire ; l'objectif, pourtant, est de clarifier les caractéristiques de la pensée poétique au travers de ses représentations du contenu perceptif. Puisque le terme « perception » fait référence à la fois au processus et au résultat cognitif de l'opération qu'il désigne, il est nécessaire d'établir une classification de la visualité en fonction des modèles mentaux du « vu » tels qu'ils sont exprimés par le poème, en termes à la fois de percepts représentés et de procédures de l'expérience perceptive, et dans lesquels il est possible d'identifier les caractéristiques d'une expérience réelle. En effet, la complexité des tâches perceptives accomplies par le système visuel implique la reconnaissance des éléments du réel dans une composition iconique qui apparaît à la fois unifiée, cohérente et dynamique. Il s'agit d'une pensée qui se montre codifiée dans une image unifiée : unité et mouvement ne sont donc pas des propriétés contradictoires par lesquelles les objets sont reconnus par l'observateur, car l'exercice d'identification « du perçu » – le *quoi* de la perception – est souvent un acte d'association, engageant fréquemment une pré-connaissance desdits éléments. Comprendre dans quelle mesure la perception présuppose une pré-connaissance et à quel point elle est source d'un nouveau savoir est une des tâches qu'une proposition théorique sur la pensée créatrice doit affronter. Concept – le trouvé – et percept – le reçu – ne sont pas seulement en tension dans le processus de percevoir mais aussi dans l'espace que le poème délimite. En conséquence, un travail théorico-analytique doit distinguer une taxonomie du regard en fonction des conditions de possibilité du perçu. Pour synthétiser avant de développer, l'on fera allusion à des concepts tels que 1) *vision épistémique*, 2) *vision non-épistémique*, 3) *représentation mentale*, 4) *représentations visuo-motrices*, 5) *illusions visuelles* et 6) *perceptions visuelles*. Pour sa part, l'expression littéraire de ces phénomènes cognitifs conduit à établir également une taxonomie des représentations perçues dans le corpus poétique, en tenant compte des notions telles que : 1) *visualité et mouvement*, 2) *visualité et contenu mental* et 3) *Contemplation du « vide »*.

Dans son ouvrage interdisciplinaire *Ways of Seeing : The Scope and Limits of Visual Cognition* (2008 [2003]), Pierre Jacob et Marc Jeannerod exposent l'idée que la perception visuelle est *une* fonction cruciale de la vision humaine, mais toute vision humaine n'a pas été conçue pour permettre exclusivement la perception visuelle. En fait, – remarquent-ils – une grande partie du système visuel humain est orientée vers le contrôle de l'action, et en particulier le contrôle des mouvements de la main qui sont visuellement dirigés vers des objets. Se préparer à se mouvoir est une des fonctions dérivées de la vision. En outre, Jacob et Jeannerod offrent des éléments empiriques sur le fonctionnement de la perception, notamment, sur la façon dont différents attributs visuels d'un objet sont traités par des aires différentes du système visuel

humain. Ils démontrent aussi que le rôle fondamental de la perception visuelle des objets est de permettre l'identification et la reconnaissance des choses : « For the purpose of recognizing the identity of an object, especially for the purpose of identifying the function of an artefact, visual information about it needs to be compared with data stored in long-term memory » (Jacob et Jeannerod, 2008 : 140), donnant lieu ainsi à la représentation sémantique d'un objet. Bien qu'ancrée dans la mémoire du sujet, cette représentation sémantique de l'objet permet sa verbalisation – voire, sa communication –. En fait, pour Jacob et Jeannerod, la subjectivité et l'objectivité convergent toutes deux dans la perception, qu'elle soit visuelle ou liée à un autre sens, ce qui justifie la valeur de la perception comme moyen de connaissance des objets, faits ou événements :

The puzzle of visual perception is the puzzle of how a purely subjective visual experience can provide us with objective knowledge of the world. [...] visual percepts have non-conceptual content: we examine the paradigmatic arguments from philosophers who appeal to the distinctive phenomenology of visual experience in order to justify the distinction between the conceptual content of thoughts and the non-conceptual content of visual experiences. [...] Not all mental representations need have purely conceptual descriptive content (Jacob et Jeannerod, 2003 : 3).

Dans l'étendue du champ visuel se produisent des interactions qui suscitent l'abstraction des objets par l'observateur, ceci donnant lieu à leur récupération « imaginaire » ultérieure par voie de mémorisation de leurs attributs. Pour Jacob et Jeannerod (2003 : 20), la perception – processus mental et résultat perçu – rend possibles les représentations mentales, qui se déclinent en plusieurs variétés, telles que des « pensées », « jugements », « croyances », « désirs », « expériences perceptuelles » et aussi des « images mentales ». Cependant, pour la théorie de la perception, la question du *sur-gissement* du concept en soi est extrêmement complexe aussi bien d'un point de vue phénoménologique que neurocognitif. Les conditions d'apparition d'un objet dans le champ visuel requièrent, par exemple, que le contenu de la perception visuelle ait une structure spatiale impliquant une perspective, comme l'affirment Jacob et Jeannerod (2003: 21) : « Unlike thought, visual perception has a spatial, perspectival, iconic and/or pictorial structure not shared by conceptual thought. Arguably, one can visually perceive dots with no spatial internal structure, but one cannot visually perceive an object unless it has some spatial location [...] ». Ainsi, dans leur chapitre « The purposes of vision: perceiving, thinking and acting », Jacob et Jeannerod proposent un cadre téléosémantique pour réfléchir à la notion de représentation mentale, en faisant une distinction entre « pensée » et « représentation visuomotrice ». De même, pour eux, les « percepts visuels » (*visual percepts*) et les représentations visuo-

motrices (*visuomotor representations*) sont des représentations mentales qui ne possèdent pas de contenu conceptuel – ce qui sera un aspect fondamental de l’analyse littéraire de cette étude –. Ainsi, pour leur part, les « illusions visuelles » exemplifient la dissociation entre les choses telles qu’elles sont visuellement perçues et les objets construits par la voie du jugement. En conséquence, pour Jacob et Jeannerod les apparences visuelles sont, jusqu’à un certain degré, détachées de la connaissance conceptuelle de la même manière que les jugements diffèrent souvent des apparences des choses. Ceci fait l’objet d’une vaste recherche empirique qui montre qu’un seul stimulus visuel peut donner lieu à un « percept illusoire » et à une « représentation visuomotrice » hétérogènes, dont le contenu abstrait diffère à certains égards du contenu du percept (Jacob et Jeannerod, 2003 : XVI). Cela conduit Jacob et Jeannerod à élaborer une analyse détaillée des deux types de *représentations visuelles* auxquelles donnent lieu tous les objets qui sont dans le champ perceptif et dans l’espace d’interaction des êtres humains : les « percepts visuels » et les « représentations visuomotrices ». Ainsi :

The former serve as input to higher human cognitive processes, including memory, categorization, conceptual thought and reasoning. The latter is at the service of human action. From the standpoint of our [...] “two visual systems” hypothesis, vision serves two masters: thinking about, and acting upon, the world (Jacob et Jeannerod, 2003 : 46).

Dans l’imagination littéraire, les catégories de traitement du perçu se structurent aussi bien dans la pensée que dans l’action invoquant des réalités fondées sur le vécu, le fait (« lo hecho »), et le conçu (« was ist gedacht »), ainsi que sur ce qui est ressenti (« what is felt »). De manière particulièrement dense dans le langage poétique, les interactions du sujet lyrique qui « exécute » les actes et qui aperçoit l’espace sont basées sur des verbalisations provenant des percepts visuels et des représentations visuomotrices qui servent au lecteur comme déclencheurs de son expérience perceptive et visuomotrice propre, ce qui fait que l’acte du poème soit à la fois propre et étranger. L’action qui se produit à l’intérieur du texte est *reconnue* comme une action propre et comme étrangère, et l’univers visuel invoqué y est familier tout en étant une découverte ; cependant la visualité n’est pas entièrement libre dans la pensée abstraite car elle suit la logique de la perception réelle, et qu’en fait, « [...] the content of visual perceptual representations turns out to be both more fine-grained and informationally richer than the conceptual contents of thoughts » (Jacob et Jeannerod, 2003 : 21). Malgré cela, dans la cognition humaine, les percepts visuels condensent une information perceptive si épaisse que « certaines des choses qui peuvent être pensées ne peuvent pas être perçues » (Jacob et Jeannerod, 2003 : XVII), ce qui nous ramène à la question centrale du processus de formation des concepts. Pour Jacob et Jeannerod, la pensée et construite par des concepts, qui sont à la base de la

fonction d'inférer, étant possible de les combiner et déduire par syllogismes des nouvelles pensées. Au contraire, les percepts visuels possèdent, pour sa part, un contenu qui ne repose pas sur le concept mais sur l'icône, et par conséquent les percepts visuels ont une charge d'information « plus riche et plus fin que le contenu conceptuel des pensées » (Jacob et Jeannerod, 2003 : 31). Pour cette raison, la corrélation entre une pensée et un percept visuel comporte un décalage d'information où le percept visuel perd de la richesse en face du concept.

Néanmoins, parmi les propositions théoriques de Jacob et Jeannerod sur le système visuel, la distinction cognitive la plus pertinente pour l'étude de la perception dans le langage poétique chez Gilles Cyr est celle qui s'opère entre la « vision épistémique » et la « vision non-épistémique ». Ainsi, la vision épistémique implique une opération d'association d'attributs perceptifs qui s'enclenche en vue de reconstruire un percept avec de nouveaux stimuli. Par exemple :

[...] one can see a scarlet diamond without seeing that it is a scarlet diamond. Seeing that the displayed object is a scarlet diamond is epistemic seeing. Seeing that an object is a scarlet diamond is coming to believe by visual means that a perceptually salient object is a scarlet diamond. One cannot come to have this belief—hence see that an object is a scarlet diamond—unless one has the concepts *scarlet* and *diamond*. There is, however, something it is like to see a scarlet diamond that is different from seeing a red circle or a green lettuce, even for someone who lacks both the concept of a diamond and the concept of scarlet. Seeing a scarlet diamond without seeing *that* it is a scarlet diamond is non-epistemic seeing. An interesting case of weak epistemic seeing is seeing an object *as* a scarlet diamond (Jacob et Jeannerod, 2003 : XVII).

Dans le niveau le plus élémentaire de la connaissance par voie de perception, le fait de regarder un objet permet de déduire un fait (*fact*) qui le concerne, si l'observateur possède une information sur les propriétés de tel objet, son contexte et les éléments avec lesquels il interagit. Au contraire, « Th[e] transition from seeing one fact to seeing another displays what we called the hierarchical structure of visual knowledge » (Jacob et Jeannerod, 2003 : 146). D'une telle façon, la vision épistémique primaire contient un fait à partir duquel il est possible de reconnaître un objet dans le champ visuel. Pour sa part, dans le passage de la vision épistémique primaire à la vision épistémique secondaire « on passe d'un fait impliquant une voiture perçue à un fait impliquant son voisin non perçu (qui se trouve être propriétaire de la voiture perçue) » (Jacob et Jeannerod, 2003 : 146). Ceci est un aspect crucial de la cognition parce que cette opération mentale permet non seulement d'apercevoir un fait qui implique un objet déjà perçu, mais également de déduire un objet non perçu à partir de la perception d'un fait qui lui contient. Dans ce raisonnement, il est légitime de se

demander si la vision épistémique constitue vraiment un type vision ou, au contraire, si elle implique une inférence d'une abstraction vers une autre abstraction. Cependant, la vision épistémique telle que la conçoivent Jacob et Jeannerod a une composante visuelle dans la mesure où la perception permet la justification d'une telle revendication épistémique. L'exemple donné par Jacob et Jeannerod est celui de prétendre savoir que notre voisin est dans sa maison car l'on a vu sa voiture garée dans son allée. Dans ce contexte, l'on confère à la vision le pouvoir de fonder un état de connaissance, malgré le fait que notre vérification n'est pas fondée sur une observation réelle mais sur une inférence et, par conséquent, « the justification for knowing an unseen fact is seeing another fact correlated with the former » (Jacob et Jeannerod, 2003 : 147).

La « vision non-épistémique », d'autre part, survient comme une vision sans inférence : comme on l'a vu avant, elle implique de voir sans reconnaissance contextuelle des attributs : c'est voir le diamant sans savoir qu'il s'agit d'un diamant, ni même ce qu'un diamant *est* en premier lieu. En conséquence, l'on peut se demander si toute vision non-épistémique ne serait qu'une étape conduisant à une reconnaissance épistémique ultérieure, et on peut considérer dans quelle mesure le percept « survit » dans le champ visuel humain sans passer par un processus de nomination. Dit autrement, la notion d'une vision non-épistémique suggère qu'il est possible de neutraliser l'action du concept lorsque le percept apparaît dans le champ perceptif. Comme on le soulignera, le langage poétique offre des exemples singuliers de cette sorte de contemplation dépourvue de tout objectif de connaissance.

Le deuxième aspect théorique et poétique de cette étude concerne non seulement la perception visuomotrice mais aussi la construction de significations qui se produit à travers le mouvement. L'importance cognitive du mouvement tient au fait que la description de celui-ci élucide les structures épistémologiques inhérentes à la conscience kinesthésique ; c'est-à-dire, le rôle du mouvement dans la génération d'un savoir sur le monde qui a pour base la relation du corps avec les objets, ainsi que leur apprentissage et l'anticipation des comportements des éléments de l'espace. « We literally discover ourselves in movement », déclare la philosophe Maxine Sheets-Johnstone (2011 : 117). Il s'agit, bien entendu, d'organismes animés qui retournent aux choses mêmes, comme l'a formulé la prémisse d'Edmund Husserl (« zurück zu den Sachen ») ; ainsi, c'est en interaction avec l'entourage que les êtres humains prennent conscience des capacités et des limitations de leurs corps ainsi que de leur manipulation des objets. De plus, le mouvement, le souvenir du mouvement et la capacité de le simuler mentalement dérivent de la perception, et permettent de développer la faculté de concevoir d'autres mouvements possibles, jamais réalisés auparavant, dans le sens d'une animation. Cela, à son tour, permet de concevoir l'animation de formes inanimés par la voie de l'abstraction des qualités du vivant – comme, par

exemple, le cas des marionnettes –. Dans son œuvre *The Primacy of Movement* Maxine Sheets-Johnstone (2011 : 116) attire l'attention sur le fait que :

[...] the awareness of corporeal powers [the awareness of “I cans”] does not (and could not) arise *ex nihilo*. It arises from [everyday] tactile-kinesthetic activity: chewing, reaching, grasping, kicking, etc. The awareness of corporeal powers is thus not the result of reflective musings, whether with or without language... [and hence is] not a matter of wondering What can I do? On the contrary, the sense of corporeal powers is the result either of moving or of already having moved”. In such act [...] corporeal powers give rise to corporeal concepts, fundamental human concepts such as grinding, sharpness, hardness, and so on.

De la même manière que l'œuvre *Ways of Seeing* propose une théorisation des structures visuelles de l'abstraction conceptuelle, *The Primacy of Movement* met l'accent sur les aspects kinesthésiques de la pensée abstraite. Les propriétés des objets dont le sujet devient conscient sont des attributs identifiés grâce à l'interaction et à la manipulation physique desdits éléments. La conscience de ces propriétés a, par conséquent, une dimension « primordialement » kinesthésique, comme le souligne la phénoménologue Sheets-Johnstone (2011 : 118) :

In making kinetic sense of ourselves, we progressively attain complex conceptual understandings having to do with *containment*, with *consequential relationships*, with *weight*, with *effort*, and with myriad other bodily-anchored happenings and phenomena that in turn anchor our sense of the world and *its* happenings and phenomena.

Dans le cadre de l'étude du langage poétique, la perspective phénoménologique permet d'examiner le rôle des gestes et mouvements dans la conformation de la conscience qu'a le sujet lyrique par rapport à l'entourage auquel il participe, soit comme « acteur » qui altère l'espace, soit comme « senseur » qui se construit soi-même en interaction avec l'espace, car “movement forms the I that moves before the I that moves forms movement” (Sheets-Johnstone, 2011 : 118). Cependant, dans ce processus d'acquisition d'une conscience lyrique qui dérive de la réflexion sur le mouvement du corps, le langage poétique, lui aussi, prend une forme. Éclaircir la manière dont la forme du langage est modulée par la conscience kinesthésique est une des priorités poétologiques.

4. Les promenades de la parole

Si prépondérante dans la poésie cyrénienne, la représentation du mouvement requiert des paramètres d'interprétation qui permettent de caractériser son impact à la fois sur la forme et sur la nature de cette conscience kinesthésique que l'on a appelée

« épistème en mouvement ». Pour cela, l'on décrira les différentes isotopies du mouvement à travers les recueils de Cyr et leurs implications cognitives sur le plan de la perception, en commençant par affirmer que, dans une certaine mesure, la marche est écriture, car elle constitue une transformation du regard qui est à la fois une modulation du langage. La marche possède un rythme qui imprime une temporalité à l'acte de traverser l'espace, bien que l'écriture cyrienne soit moins concernée par l'exploration du temps que par celle de l'espace. Ainsi, par exemple, le quatrième livre de poèmes de Gilles Cyr, *Songe que je bouge* (1994), témoigne de la pause du mouvement, de l'interruption, de l'acte de s'arrêter qui passe par l'immobilisation de la parole dans la page. Cependant, la verbalisation du corps en mouvement concerne la poésie cyrienne dès son premier recueil, *Sol inapparent* (1978), une œuvre qui crée des médiations irrésolues entre l'espace et le sujet, et où les sens convergent pour reconstituer un scénario à la fois urbain et paysager. Le recueil commence ainsi⁹.

Le seuil
et tout de suite c'est

– la journée.

Au pas, sans relâche
au pas et en route

dans nos pas labourés.
//
Paille, paille au front.
Le seuil, rien pour nous, est paille.

J'ai couru sur les pierres froides.
(Cyr, 2010 : 27).

Dessinant une fragmentation de la réalité, ce premier poème de *Sol inapparent* expose la promenade du sujet lyrique comme un déplacement ardu, entravé par l'espace qui est un « seuil » que le sujet doit forcer pour traverser ; la corporalité et la spatialité convergent dans un sol dont la nature n'est pas évidente (route, paille), car le langage esquisse le territoire. Vers la fin, le déplacement passe de la lenteur du début (« nos pas labourés ») à l'agilité de la fin (« j'ai couru »). C'est un déplacement sans destination claire, mais dont la géographie commence à s'adjectiver (« sur les pierres froides »). La déclaration explicite de mouvement apparaît dans le dernier vers, accompagné déjà d'un élément perceptif sur lequel on reviendra plus tard : la tempé-

⁹ Dès son apparition ce recueil a connu une attention remarquable dans le contexte littéraire québécois, ayant produit des critiques dans les revues ; par exemple, celle du poète Robert Melançon qui a publié, dans *Le Devoir*, une des premières références sur *Sol inapparent* : « Gilles Cyr, poète de l'essentiel » (1979). Également, celle de Pierre Nepveu « Gilles Cyr : *Sol inapparent* » (1979).

rature. Pour l'instant, l'on peut suggérer que le sujet traverse un dégel, et les pas sont ralentis par une surface de neige qui empêche la vitesse du mouvement, et plus tard accélérés par une surface glissante : la matière intervient dans le mouvement. Tel que Brouillette (2010 : 69-70) souligne :

La contextualisation spatiale et dynamique de la parole se situe au cœur d'un projet poétique où l'auteur tente non pas d'insérer des images spatiales dans la langue [...] mais de creuser l'entrelacement de la parole et de l'espace dans la manière même de formuler son expérience individuelle. Celle saisie ne s'opère pas sur le mode de la « capture » [...] qui interrompt le cours du temps en fixant une image, mais plutôt sur celui de la « locomotion », qui permet de prendre part au mouvement des choses sans en suivre obligatoirement le rythme.

Ainsi, dans un deuxième cas, les allusions aux phénomènes sensoriels deviennent également partie-prenante de la structure d'exposition du poème. Une des tensions irrésolues est celle de la conceptualisation de la matière, car cette poétique a précisément pour particularité la corporalité enracinée dans une matérialité qui tend vers l'immatériel ; c'est-à-dire, vers l'expression des traits, des gestes, et des mouvements serrés, délimités, où la nature aussi passe d'une manifestation subtile à une autre plus énergétique. « Se mouvoir chez Cyr, c'est moins révéler cette matière que la parcourir », souligne Paquin (2003 : 39) :

Après,
et après un peu d'air.

La terre forte, inconfortable
est fermée à un bout.

Quelqu'un travaille. On entend
des coups.

Quand le jour est décoffré,
sans image reste la terre.

//

Devant la lumière, devant
ce qui la montre.

La terre dure et simple,
la poitrine
agitée,

soumise aux dons de la terre séparée.
(Cyr, 2010 : 49).

Ici, la notion de « représentations visuomotrices » peut accompagner l'interprétation du texte, car le déplacement du corps s'oppose à l'air. S'il y a mouvement, il apparaît lourd, car la terre se montre « forte, inconfortable » et « fermée », ainsi que « dure et simple ». La dimension acoustique acquiert une fonction (« On entend ») dans la reconstruction de l'image qui passe ici par des percepts sonores (« des coups »). Sur le plan auditif, la perception dans l'ensemble de l'œuvre cyrienne opère par des séquences variables qui établissent une vitesse au rythme du déplacement du sujet lyrique. Cela permet d'anticiper les accélérations et décélérations de l'observateur qui tend à garder à distance les phénomènes acoustiques marginaux qui sont décrits et à fragmenter la sonorité en percepts à la fois isolés, et ambigus ; « Une excitation n'est pas perçue lorsqu'elle atteint un organe sensoriel qui n'est pas "accordé" avec elle. La fonction de l'organisme dans la réception des stimuli est [...] de "concevoir" une certaine forme d'excitation », dirait Merleau-Ponty (2012 : 103) dans sa *Phénoménologie de la perception*. Malgré tout, la question est d'élucider ce qui est invariant à travers toutes ces variations, en caractérisant la « disposition perceptive » du sujet ; ce que l'observateur préserve de l'expérience perceptive pour la représenter de manière défragmentée, et qui vient caractériser les « qualités transversales » de l'œuvre poétique de Gilles Cyr. À savoir, entre autres : la visualité de l'air, la mobilité de la terre et la mesure du froid.

En effet, dans ce poème, ce n'est pas la lumière mais les conditions de sa visibilité qui intéressent ; le sujet percevant est « devant ce qui la montre » comme acteur qui témoigne de son apparition sans nécessairement l'intérioriser. Les mots « sans image reste la terre » justifieront, plus tard, l'idée d'un percept qui survit sans concept dans le poème. « Epistème en mouvement » dans le poème, lorsque l'espace est reconnu sous condition d'éloignement : la respiration (« poitrine ») se trouve « agitée » par l'effort physique de traverser la géographie hostile du paysage froid, qui va soumettre le corps « aux dons de la terre séparée ». Le sujet se voit différencié de l'espace par une distance à la fois organique et géographique ; et dans cette distinction, « Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaye de se toucher touchant, il ébauche « une sorte de réflexion » et cela suffirait à le distinguer des objets [...] (Merleau-Ponty, 2012 : 122). Cette division sujet-espace produit une tension qui va s'accentuer sur le plan formel du poème, où l'on trouve une versification « coupée », en apparence « incomplète », ainsi qu'une absence d'éléments métaphoriques. L'absence de la métaphore constitue une singularité de l'écriture cyrienne qui la différencie d'autres auteurs québécois particulièrement prolifiques à cet égard, tels que – pour ne donner qu'un exemple – Rina Lasnier (1915-1997). Comme l'a remarqué Jacques Paquin (2003 : 33) :

Cyr n'est pas un poète de la nomination, il est d'abord et avant tout un syntaxier dans la mesure où les rapports entre les choses importent davantage que le noyautage du sens à

l'intérieur de la gangue d'un seul mot ou de la formule. [...]. Les poètes de la nomination sont séduits par la métaphore et l'analogie, figures dont la brièveté de l'énoncé est compensée par une charge sémique plus importante. Chez un syntaxier comme Cyr (mais on pourrait aussi évoquer le nom de Saint-Denys Garneau, qui vient spontanément à l'esprit), plus que l'expression de l'instant, la forme narrative vient accompagner l'immédiateté de l'expérience, à l'encontre de l'effet de sens créé par l'usage de la phrase nominale.

En outre, chez Gilles Cyr, le mouvement présuppose l'établissement constant d'une distance par rapport aux objets de l'environnement du sujet percevant. Formellement, il s'agit d'une distance établie par l'image sans que ce soit une association métaphorique ; si une analogie peut avoir lieu, elle se produit par la juxtaposition de termes en tension. Ainsi, la distance articule les signes en tension de cette poétique qui tend à décrire les phénomènes aperçus sans avoir d'impact au-delà du strictement corporel, et sans attribuer des appréciations affectives aux percepts, ce qui n'implique pas d'objectivité. En fait, c'est au sein du traitement subjectif du langage que l'on trouve la valeur du discours poétique comme source de connaissance. La disjonction avec l'espace trouve un exemple dans le poème qui suit de *Diminution d'une pièce* (1983)¹⁰ :

La route,
le produit froid de la route.

Nommer la séparation
sépare,

rayonne –

Paysage autre :
où finissent les habitations.

//

L'obstacle qui dure à ma hauteur,
le pied désordonné qui choisit.

Nous nous quittons.

¹⁰ Composé de quatre parties, *Diminution d'une pièce* réunit des poèmes écrits de 1968 jusqu'à 1983. L'énigme de cette œuvre commence déjà dans le titre, car « pièce », au sens principal, indique une partie d'un ensemble considérée comme un tout autonome. Cependant, dans des sens secondaires une pièce est une composition littéraire ou musicale, qui peut être extraite (ou non) d'une œuvre plus large et constituant un tout à elle seule. En troisième terme, une pièce est une œuvre en vers ou en prose destinée à être représentée sur une scène par une troupe d'acteurs.

Avancer vient du talus,
vient longtemps de la terre.
(Cyr, 2010 : 98).

Dans ce poème, l'espace où s'établit la distance est la route. Il s'agit d'une urbanité, « paysage autre », soutenue par une notion d'obstacle à la mobilité. Ici, il est possible de distinguer deux manières de penser un territoire (et ses effets ou « produits »). La première, comme un sujet qui se trouve plongé au centre du lieu en tant que participant, et qui réagit et interagit à l'intérieur des limites de ce lieu depuis un point de vue particulier (ici, les limitations s'expriment au travers du « pied désordonné qui choisit »). La deuxième consiste à penser l'espace comme une abstraction invoquée au travers des éléments mémorisés, en prenant la distance d'un témoin qui serait impliqué dans la scène d'une manière plus impersonnelle et indépendante des phénomènes qui ont lieu. Ainsi, les percepts visuels des espaces cyriens montrent un écart entre sujet et objet, car :

Pour Cyr, le monde se présente exclusivement en termes d'extériorité : la connaissance du monde qui l'entoure ne peut s'établir que par le recours à des relations causales (même feintes ou factives) entre les phénomènes, qu'ils soient thématiques – présence de phénomènes naturels – ou formels. On songe au behaviorisme, où tout se passe comme si on observait le sujet de l'extérieur, mais que les énoncés d'observation étaient dictés par un *je* qui ressemble, à maints égards, à un *il* (Paquin, 2003 : 34).

Au-delà, l'on constate une expression particulière du monde perçu au sein du langage cyrien : le regard du « vide ». En effet, une contemplation qui se montre sans contenu épistémique semble se manifester dans les représentations « dématérialisées » de l'espace. Il s'agit d'une visualité qui apparaît « elle seule », comme pensée « abstraite » (« abstracted »). Cette tendance à la contemplation qui suspend le temps et fragmente la matière met en relief non seulement un espace aperçu « sans contenu conceptuel », mais également la fonction d'une perception « en elle-même », activité cognitive auto-suffisante qui reçoit les percepts visuels sans en tirer de déduction. Le « vide » et la « distanciation » coïncident aussi dans ce poème :

L'horizon
que l'image silencieuse ne nourrit pas.

Parfois le sol, comme, tôt accouru
un plancher d'herbes à chérir,

et l'horizon derechef, maintenant dételé –
//
Le froid reprend, immobile.

Je regarde autour de nous.
Nous –

quels fruits ? les paniers vides
nous les avons détruits.

Ils regardent –
(Cyr, 2010 : 34)

Cet horizon impersonnel apparaît muet pour l'observateur, qui ici se pluralise, en extrapolant cette condition à une perception partagée par « nous » et « ils ». En effet, c'est l'acte de l'observation en lui-même qui devient dans le poème l'objet perçu. L'apparition de l'image dans la distance présuppose à la fois le mouvement du sujet lyrique qui s'éloignait, et une faculté de nomination qui entravait l'association affective. Ainsi, l'horizon va se réduire aux éléments qui le composent. Dans le prochain poème, par exemple, c'est le percept visuel de l'arbre qui apparaît dépourvu de contenu conceptuel :

L'arbre, là-bas : des arbres.
Mais l'arbre seulement.

La lumière qui le trouve,
la bonne lumière n'a pas été dite –
//

L'arbre.
Dans l'hiver qui gêne,
et repose.
L'arbre dans l'hiver imprononçable.

L'arbre
coupé,
la lumière tombe
autrement.
(Cyr, 2010 : 50)¹¹

¹¹ L'arbre devient lui aussi une isotopie tout au long de l'œuvre cyrienne, qui contraste avec celle de Lapointe (« *j'écris arbres* »), ainsi qu'avec certains titres de Rina Lasnier : *L'Arbre blanc* (1966), *L'Invisible* (1971), *Les Signes*, (1976), *Voir la nuit*, (1981) ou *L'Ombre jetée* (1987). À titre comparatif, l'on peut retrouver un exemple récent dans l'œuvre de Cyr : *Huit sorties* (2012), divisé en diverses parties dont les titres témoignent de la continuité des isotopies dans la poétique cyrienne sur la perception et l'espace (« le mur », « le voyage », « l'arbre », « le jardin », « l'Arménie », « le papillon », « la pomme », « la recherche »). L'extrait suivant est intitulé « ARBRE » : « Tout raser non, d'autant que // botaniste d'un jour / je suis prêt à discuter, moi // le débutant s'approche / roule-t-il des yeux // ne m'interrompez pas / j'aperçois une idée // mousses et lichens / font partie d'un réseau // si les arbres sont rares / adressons-nous aux buissons » (Cyr, 2012 : 40).

Un autre aspect auquel fait référence la notion poétologique d'« épistème en mouvement », à travers laquelle on essaie ici d'analyser l'écriture de Gilles Cyr, consiste à souligner comment quelque chose d'éminemment subjectif, tel que l'énoncé poétique de l'expérience perceptive, peut être vu comme une source de savoir vraisemblable sur le monde réel. Comme l'a remarqué Paul Armstrong dans *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art* (2013), « Vision is information processing, not image transmission, providing “information about what is out there in the world, and how to act on it— not a picture to be looked at” » (Margaret Livingstone, cité par Armstrong, 2013: 58). Mais parce que la vision est aussi « inherently hermeneutic » (Armstrong, 2013 : 58), elle est sujette aux nuances des percepts qui, eux, sont biologiques et culturellement construits à partir de l'individu. Ce que nous évoquons, par exemple, par l'aboïement d'un chien – percept à la fois visuel et sonore – diffère d'une personne à l'autre en dépit du consensus sur ce qu'est un aboïement ; c'est le récit de cette individualité que le poème offre comme source de connaissance dynamique, car il se base sur l'expérience visuelle :

Given the epistemic importance of visual perception in the hierarchical structure of human knowledge, it is important to understand how by seeing one object, one can provide decisive reasons for knowing facts about objects one does not see (Jacob et Jeannerod, 2003 : 148).

Un autre des percepts récurrents de la poétique de Gilles Cyr est l'air. Les images faisant allusion au contact avec l'air font référence à un sujet qui le conçoit comme un obstacle au déplacement. Dans la procédure conventionnelle de l'écriture, la reconnaissance perceptive passe par l'identification nominale d'un terme auquel l'observateur attribue les caractéristiques propres du percept ; comme le remarque aussi le poète Jacques Ancet (2019 : 27) : « Nous n'avons jamais affaire à des “ choses ”, mais à des “ images ”, qui sont, au sens large, des interprétations verbales apprises et immédiatement répétées ». Cependant, la singularité de la poétique cyrienne consiste à opérer avec des percepts dépourvus de contenu conceptuel, dont le *logos* du paysage phénoménologique est ici kinesthésique, comme on peut le constater dans *Sol inapparent* : « Cet air, devant la montagne // je sors de là, usé / comme la pierre ou le champ // la montagne se resserre –// (Cyr, 2010 : 29). Usée à cause du contact avec l'air, la montagne aussi perd sa place dans la géographie. Juxtaposition encore une fois, « pierre » et « champ » se déploient dans deux dimensions différentes du paysage « compressé ». Et encore, perception et mouvement sont des actions qu'un observateur exécute en ayant par conséquent un certain type de connaissance :

Vers le sol, vers,
à travers l'empêchement de l'air,
cette étendue où tout paraît
(herbes, plumes, débris)

sur fond de quelque chose
qui n'est pas le sol lui-même,
mais un autre.
//
Sur la terre inconnue, plus loin
que l'intervalle de la terre inoccupée
j'ai vu, plus loin encore, la terre
comme un chemin que nous n'avons pas suivi.
Pour le dire je suis venu jusqu'ici.
(Cyr, 2010 : 36).

Ce « sol-air » vers lequel se déplace avec difficulté le sujet lyrique constitue un percept qui apparaît avec la densité d'un mur. Le vent entrave, et ce faisant, il acquiert une corporalité, tandis que l'inconnu c'est le lointain, ce qui est en dehors du champ visuel. Ici, le mouvement corporel est à la base de l'abstraction des qualités ainsi que de la conformation des concepts eux-mêmes, et de la conscience de certaines facultés corporelles. La localisation du sujet par rapport à l'espace décrit est importante car "any movement has a certain felt tensional quality, linear quality, amplitudinal quality, and projectional quality" (Sheets-Johnstone, 2011 : 123). Et la philosophe précise :

In every general sense, the felt tensional quality has to do with our sense of effort; the linear quality with both the felt linear contour of our moving body and the linear paths we sense ourselves describing in the process of moving; the amplitudinal quality with both the felt expansiveness or contractiveness of our moving body and the spatial extensiveness or constrictedness of our movement; the felt projectional quality with the way in which we release force or energy (Sheets-Johnstone, 2011 : 123).

Cette idée permet de lire le poème comme un processus de mouvement interrompu, d'effort d'où résulte la conscience lyrique par le biais d'une fragmentation ou « diminution » des qualités du paysage. C'est une véritable réduction de l'espace à son expression la plus élémentaire, comme l'a remarqué Brouillette (2010 : 68), et qui produit un effet ontologique :

[le vent] est chaque fois synonyme d'un mouvement et d'un parcours qui se dessinent franchement dans l'espace. La force du « vent » réside précisément dans sa mobilité, comparative-ment à celle du froid qui se situe dans sa fixité, et rejoint en cela le sujet dans son désir d'avancer dans l'espace afin d'aviver sa soif de connaissance du monde. Le « vent » n'agit pas constamment sur le corps de celui qui le perçoit, au contraire, il s'en dégage et va au-devant sans attendre d'être rejoint. Ces traits lui donnent une présence que les poèmes tentent parfois

de représenter uniquement par la nomination [...]. Ces formulations concentrent l'attention sur l'objet désigné et contribuent à en faire valoir la stricte présence. [...]. Caractérisé à plusieurs reprises par son mouvement de traversée, le « vent » est aussi associé au sentiment d'existence [...]. Peu importe ici que ce soit son action ou son effet, c'est le mouvement lui-même, son énergie et ses capacités de transformation qui révèlent la nature existentielle des choses.

Finalement, la prépondérance de la basse température dans l'écriture cyrienne met en évidence le rôle de la peau et du système nerveux dans la représentation d'une sensorialité qui passera, cependant, par sa visualité et non, par exemple, au travers de compensations homéostatiques du flux sanguin. Le poème cyrien tend à visualiser les effets du froid sur les choses. Pour insister sur le froid comme perception qui participe du processus de construction d'une conscience lyrique et de son abstraction des qualités du monde, la phénoménologue Sheets-Johnstone approfondit la question du mouvement à la première personne du singulier :

[...] if we take seriously that the (experience) “I move” precedes the (conceptual realization) “I can do,” and if we take with equal seriousness the fact that specific perceptual awakenings of ourselves arising in everyday tactile-kinesthetic acts of doing something are the touchstone and bedrock of our discovery of “I cans” and in turn of corporeal concepts, then it is clear that movement is absolutely foundation not only to perceptual realizations of ourselves as doing or accomplishing certain things or making certain things happen –such as “grinding something to pieces”– and to correlative cognitive realizations of ourselves as capable of just such acts or activities, but to perceptual-cognitive realizations of ourselves as alive, i.e. as living creatures, animate organisms, or animate forms. *Aliveness* is thus a concept as grounded in movement as the concept “I can” (Sheets-Johnstone, 2011: 116).

Ainsi, en définitive, un dernier extrait de *Diminution d'une pièce* contient une expression où vent, main et bouche convergent dans un geste qui exprime l'incarnation de l'interaction corporelle avec l'inconnue :

Dehors je reçois les dehors.

La main dure,
la terre sèche

comme le vent s'en va,
la main sèche qui n'a rien vu.
//

La montagne, à pied.

Lorsque le froid va s'opposer
ici, avec des frapements

quelle bouche tendue,
pour apercevoir le froid –
(Cyr, 2010 : 70).

Le mouvement étant un facteur de réchauffement du corps, on observe dans la convergence du vent froid, de la main et de la bouche, le geste d'une contraction musculaire qui ralentit le déplacement. L'interaction est limitée par les caractéristiques météorologiques du paysage qui opèrent ici comme des tenseurs ayant des répercussions non seulement sur la tension du visage et des mains, mais également sur l'assimilation cognitive de l'environnement que le mouvement favorise : « Le froid, / la terre // le nouveau froid // il trouve / et déferre / les portes qui n'ont pas interrompu – », dit Gilles Cyr (2010 : 75). Ainsi, le froid et la terre accompagnent l'immobilisation du corps et de son récit lorsque le verbe transitif « déferre » entre dans le champ sémantique de la limitation du mouvement, de même que ces « frapements » suggèrent une alternance de mouvements serrés, dont l'expression grammaticale est ralentie : le froid réduit le mouvement dans le poème. Ainsi, l'isotopie du froid nous invite à développer d'autres recherches, dont ferait partie l'étude de la sensorialité du discours poétique analysée au sein d'un cadre théorique sur la perception de la température. Comme on l'a montré, la « visualité » du froid interpelle ces poèmes, où la température paraît jouer un rôle crucial dans la concentration mentale. C'est ainsi que les textes cyriens créent un espace d'incertitude du corps qui se déplace.

Au long de cette étude, on a fait allusion à des visions épistémiques et non-épistémiques, ainsi qu'à des représentations visuomotrices, des illusions visuelles et des perceptions visuelles : opérations cognitives du cerveau qui sont projetées dans le niveau sensible du poème cyrien. L'expression littéraire de ces phénomènes cognitifs nous a conduits à suggérer une taxonomie des représentations perçues dans le corpus poétique, en tenant compte des binômes tels que *visualité et mouvement*, *visualité et contenu mental*, *contemplation du « vide »*, et *visualité et température*, dans l'abstraction de connaissances du sujet lyrique. En effet, la notion d'une « épistème en mouvement » peut en élucider, dans de futures recherches, les processus cognitifs favorisés par les gestualités du corps et leur implication dans la conformation d'une conscience spatiale dans le sujet. Une telle tâche aurait pour objectif une connaissance plus approfondie des stratégies du langage poétique afin d'exprimer l'abstraction des savoirs qui caractérise l'imagination chez l'être humain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANCET, Jacques (2019) : *Amnésie du présent*. Paris, Éditions Publie.net.
- ARMSTRONG, Paul B. (2013) : *How Literature Plays with the Brain. The Neuroscience of Reading and Art*. Baltimore, Johns Hopkins.
- BERMÚDEZ, Víctor (2015) : « Lorand Gaspar et la poésie-époque vers une connaissance du doute ». *Lorand Gaspar et la matière-monde*, Marie-Antoinette Laffont-Bissay & Anis Nouairi (eds.). Paris, Éditions L'Harmattan, 103-125.
- BERMÚDEZ, Víctor (2017) : *Ciencia y modulación del pensamiento poético: percepción, emoción y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- BERMÚDEZ, Víctor (2019) : « Apprendre en la incertidumbre: entrevista a Gilles Cyr ». *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 6, 283-288.
- BROUILLETTE, Marc André [dir.] (2003) : [Dossier] *Gilles Cyr. Voix et Images*, 84, 5-179.
- BROUILLETTE, Marc André (2010) : *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach*. Québec, Éditions Nota Bene.
- CYR, Gilles. *Poèmes 1968-1994* (2010) : Préface de Marc André Brouillette. Montréal, Éditions Typo.
- CYR, Gilles (1970) : « Littérature et science ». *Liberté*, 12:1, 57-67.
- DAHAN-GAIDA, Laurence (1991) : « Du savoir à la fiction : les phénomènes d'interdiscursivité entre science et littérature ». *Revue canadienne de littérature comparée*, XVIII:4, 471-487.
- DUMONT, François (1993) : *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- JACOB, Pierre & Marc JEANNEROD (2003) : *Ways of Seeing: The Scope and Limits of Visual Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- MAILHOT, Laurent (1997) : *La littérature québécoise*. Montréal, Éditions Typo.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU (1996) : *La Poésie québécoise. Des origines à nos jours*. Montréal, Éditions Typo.
- MELANÇON, Robert (1979) : « Gilles Cyr, poète de l'essentiel », *Le Devoir*, 3, 19.
- MELANÇON, Robert (1984) : « Gilles Cyr, poète du continu ». *Liberté*, 153, 159-160.
- MELANÇON, Robert (1987) : *Paul-Marie Lapointe*. Paris, Éditions Seghers.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012 [1975]) : *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- NEPVEU, Pierre (1979) : « Gilles Cyr : Sol inapparent », *Livres et auteurs québécois 1978*, Montréal, Éditions Jumonville, 112-113.
- NEPVEU, Pierre (1984) : « Écriture-tatouage et langage raréfié ». *Le Devoir*, 31, 22.
- PAQUIN, Jacques (2003) : « Variations sur la pente du langage : le poème comme simulacre du raisonnement scientifique », *Voix et Images*, 84, 31-43.
- PAQUIN, Jacques (2014) : *Anthologie Science et Poésie*. Trois-Rivières, Écrits des Forges.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2011) : *The Primacy of Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

André du Bouchet ou l'appartenance à l'air

Candela SALGADO IVANICH

Universidad de Salamanca

candelasalgadoivanich@usal.es

ORCID : 0000-0002-3202-6489

Resumen

El presente artículo pretende iniciar una aproximación a la figura del aire en la obra *Air* perteneciente a André du Bouchet. Este elemento guarda dos significados dentro del poemario para el « yo lírico »: uno más básico, ligado a su condición de agente, y otro que es construido por esta subjetividad en base a las impresiones de carácter perceptivo, motor y kinestésico que de él recoge y que lo terminan convirtiendo en un espacio. Así, « aire » se configura, en este caso, como un sinónimo absoluto de « paisaje », el contenido por excelencia de la obra del poeta francés. El sujeto, entonces, ya no buscará inscribirse dentro de él, sino apropiárselo mediante una serie de operaciones cognitivas ligadas a la percepción y al movimiento que lo dinamizan continuamente.

Palabras clave : André du Bouchet, Aire, Cognición, Percepción, Movimiento.

Résumé

Cet article tente d'initier une approche à la figure de l'air dans le texte *Air* appartenant à André du Bouchet. Cet élément possède deux sens pour le « je lyrique » dans le recueil : un premier sens plus élémentaire, lié à sa condition d'agent, et un autre qui est construit par cette subjectivité en tenant compte des impressions de caractère perceptif, moteur et kinesthésique qu'elle en enregistre à son contact et qui le font devenir un espace. De cette façon, « air » se configure, dans ce cas, comme un synonyme absolu de « paysage », le contenu par excellence chez le poète français. Le sujet ne cherchera plus à s'y inscrire, mais à se l'approprier à travers une série d'opérations cognitives rattachées à la perception et au mouvement qui le dynamisent continuellement.

Mots clé : André du Bouchet, Air, Cognition, Perception, Mouvement.

Abstract

The aim of this paper is to initiate an approximation to the figure of the air in André du Bouchet's *Air*. In this collection of poems, this element has a double meaning for the lyric I: one more basic, associated to its condition of agent, and other one which is built by this

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

subjectivity in relation to the perceptual, motor and kinaesthetic impressions that he collects from it and that turned the air into a space. In this way, « air » is configured as a total synonym of « landscape », the theme par excellence in the French poet's work. The subject does not look for being part of it but for appropriating it to himself by means of a series of cognitive operations linked to his movement and perception that constantly revitalize it.

Keywords : André du Bouchet, Air, Cognition, Perception, Movement.

1. Notes pour une démarche poétique : sortir à l'intempérie

Dans l'écriture d'André du Bouchet, réitérative et d'un lexique assez restreint, il existe un verbe qui, sans pour autant être nommé de manière fréquente, condense l'enjeu de sa poésie : sortir. Le poète est mû par un appel de l'extérieur et dans sa tentative d'approximation s'installe une rencontre qui, en termes dubouchetiens, a pour base une conscience qui se reconnaît existante au même titre que son entourage : « toutes les choses ont un air / d'attente, aussitôt qu'on les voit. est-ce à quelque ressemblance avérée / que nous devons de les savoir, en même temps que nous, ici » (du Bouchet, 1983 : 23)¹.

La constatation d'un *appel* et d'une *attente* comme des formes de se mettre en rapport avec l'altérité s'apparente de façon incontournable à l'analyse de l'expérience poétique élaborée par Michel Collot. Le critique récupère le concept d'« horizon », travaillé préalablement au sein de la phénoménologie par Husserl et Merleau-Ponty, pour le proposer maintenant comme centre de gravitation de la poésie contemporaine. Chez la plupart de ces auteurs, quoique ce mot y figure de manière isotopique, il joue un rôle bien plus déterminant, puisqu'il défie une instance cognitive qui, pour habiter le monde, doit, à travers sa perception, disposer une structure de sens. Cette dernière manifeste, néanmoins, une condition inépuisable liée à une « insuffisance du voir » (Collot, 1989 : 157), à un aspect devenu imperceptible : « L'horizon organise le paysage en un ensemble cohérent, mais, en même temps, le rend disponible à une infinité d'autres organisations possibles. Il constitue un principe de structuration, mais aussi d'ouverture » (Collot, 1989 : 9) ; une remarque faite aussi par André du Bouchet (2016 : 86) quand il affirme que « le sens va dans tous les sens, n'est jamais exclusif ».

Pour cette dynamique confluente, Collot discrimine trois étapes successives : l'appel, l'attente et l'errance. Sur les deux premières repose la relation entre le monde et une subjectivité, marquée, au début, par l'appréhension fugace du mode précis

¹Cet article a été réalisé avec le soutien du Projet I+D d'Excellence *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* du Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité (réf. : FFI2017-83932-P) et à l'aide d'un contrat prédoctoral financé par l'Universidad de Salamanca et le Banco Santander.

qu'un certain élément a de se manifester dans la réalité ; subséquemment et en raison de cette périssabilité, suit « un état de manque [...] qui “ déclenche ” chez le poète “ l'impérieux besoin de s'exprimer avec des mots d'une nature telle qu'elle soit capable de combler ou de commencer à combler cette vacance ” » (Collot, 1989 : 161). C'est ainsi que se produit le bond jusqu'au langage où, dans la conviction d'orchestrer la révélation vécue, le poète se voit en mesure de retracer « son passé immédiat », mais tout en soulignant et en garantissant le maintien d'une partie inconnaissable dans le connu (cf. Collot, 1989 : 167), c'est-à-dire sans pouvoir achever vraiment une expérience qui demeure mobile à cause de la partialité des perspectives et non de l'objet : « en écrivant, on ne cherche pas à écrire quelque chose de nouveau, de différent de ce qu'on a écrit : c'est toujours la même chose qu'on essaie de préciser, de serrer de plus en plus près » (du Bouchet, 2016 : 36).

Cette instabilité est renforcée de la part de ces poètes par une prédilection pour une thématique paysagiste, qui « fait intervenir au moins trois composantes, unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image » (Collot, 2001 : 17), le regard étant l'opération de conversion qui « constitue une première mise en forme des données sensibles. La perception est un mode de penser intuitif, préreflexif, qui est la source de la connaissance et de la pensée réflexive, et auquel celles-ci gagnent à revenir pour se ressourcer et se renouveler » (Collot, 2001 : 18). Du Bouchet lui-même distingue à son tour le caractère préreflexif, cette fois-ci, du mot poétique : « la terre est appelée par le mot qui est en avant de son sens » (du Bouchet, 2016 : 80), « [...] les mots se délogent » (du Bouchet, 2016 : 97).

Ainsi, la filiation entre André du Bouchet et des auteurs tels qu'Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou Michel Leiris s'établit aussi au niveau de l'entreprise de leur propre poésie, outre l'élément biographique et professionnel – notamment autour du projet éditorial *L'éphémère*, une revue qui, depuis 1967 et jusqu'à 1972, avait rassemblé tous ces écrivains, et bien d'autres encore, pour composer des numéros comportant des textes d'intellectuels et des traductions de voix étrangères. Ce « dehors », comme il y est appelé, ne peut pas être compris sans la notion double de « pensée-paysage » qui offre une « nouvelle rationalité » parce que « le paysage donne à penser et [...] la pensée se déploie comme paysage » (Collot, 2011 : 12). Dans le cas de notre poète, la première affirmation, que le paysage donne à penser, trouve son évidence dans une œuvre qui a pour socle les promenades dans plusieurs localisations naturelles, mais avec des morphologies variées : l'étendue du Vexin normand ou la commune de Truinias dans la Drôme étaient les configurations arpentées à pied par du Bouchet en même temps qu'il entretenait des cahiers « [avec] ce qui me traversait l'esprit. C'était des perceptions très précises [que] je notais pour me rendre compte de quelque chose » (du Bouchet, 2016 : 76) ; ces cahiers, tels que le propose Collot dans la préface d'*Ici en deux*, invitaient à « associer écriture et un parcours de l'espace » (du Bouchet, 1986 : 9).

Ce pouls initial d'écriture plutôt précipité, « [où] la terre [...] est la table » (du Bouchet, 2016 : 44), venait se compléter avec un deuxième plus mesuré où se concrétisait déjà le poème. Pourtant, la plus grande partie de ces ébauches voyaient échouer leur possibilité de cristallisation. La manière de les trier et de les rejeter était, encore une fois, légitimée par un autre appel ; pas celui de l'extérieur, mais celui des phrases tâtonnant maintenant cet extérieur. Du Bouchet (2016 : 48) avouait qu'il

n'en fai[sait] rien [de ces morceaux] jusqu'au jour, éventuellement, où reprenant un cahier, ce qu'[il] a pu noter se détache à nouveau. Alors il [lui] arrivait de le reprendre, de le taper à la machine et, quelquefois, de l'épingler sur un mur sans qu'[il] ne les relise jamais. D'autres fois, passant devant le mur sans songer à quoi que ce soit, [s]on regard [était] arrêté par une phrase, et il y [avait] une relance. D'autres fois, [il] [lisait] de travers ce qu'[il] avait écrit, et ce [pouvait] être le point de départ d'une autre.

Il devient nécessaire de rappeler qu'un grand nombre de ses essais critiques à propos de poètes et d'artistes – *Hölderlin aujourd'hui* (1976), *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965* (1969), *Le second silence de Boris Pasternak* (2009), *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959* (2011), *Sur un rouge de Nicolas de Staël* (2013) – ainsi que des traductions – de William Faulkner, Hölderlin, Shakespeare, Celan, Joyce ou Mandelstam entre autres – ont vu la lumière à côté de son activité poétique. Quant à cette dernière, il faut préciser qu'elle se divise en des recueils à proprement parler et des carnets, qui représentent le gros de sa production. Une production en soi vaste mais qui a augmenté considérablement à cause de la pulsion de révision incessante du poète parisien ; à titre d'exemple, le recueil qui ouvre sa trajectoire et qu'on se propose d'étudier après, *Air*, publié pour la première fois en 1951, a connu trois autres versions, celle de 1971, celle de 1977 et la dernière en 1986 (suivi de *Défets*). Sans compter que quelquefois il n'est plus une question de rééditer mais directement de replacer un poème au sein d'un autre livre ; de cette façon, et pour continuer avec le cas d'*Air*, des compositions entières ou des extraits ont été incorporés à *Laises* (1975) ou à *Sans couvercle* (1953)².

En tout cas, la diversité d'étiquettes – « poème » et « carnet » – s'appuie sur une différence de travail sur la langue, qui est, respectivement, consciencieux et inexistant. La langue est une affaire majeure, le point de départ, chez André du Bouchet. Parti aux États-Unis à l'âge des 16 ans – avec son père, sa sœur et une mère qui, du fait d'être juive, ne pouvait plus exercer son métier de médecin sous le régime de Vichy –, l'anglais devient pour lui pendant huit ans la langue de formation universitaire dans laquelle il écrit une thèse d'études et commence à réaliser ses publications.

² Recueil qui, par ailleurs, compte aussi sur la variante posthume de 2014, constituant l'ultime ouvrage poétique de sa carrière.

Malgré cet exil et cet essor intellectuel sous l'influence des ces sons, le français restera pour lui le véhicule du sensible. Dans la conception dubouchetienne, la langue possède une nature paradoxale : d'un côté, elle ne relève pas d'un choix personnel mais elle s'impose comme une matérialité à laquelle on ne peut pas échapper ; et d'un autre côté, étant donné que sa visée poétique est « ce point vivant » (du Bouchet, 2016 : 46), il est indispensable de « rapporter les mots à ce point de source » (du Bouchet, 2016 : 46) et « de ne pas aller dans le fil de ce qui se détruit à chaque instant sous nos yeux, mais tenant compte de ce qui est détruit, tâcher dans l'instant de renverser le mouvement et d'édifier quelque chose » (du Bouchet, 2016 : 25). Ce faisant, finalement, on dépasse la relation de dépendance entre le poème et une réalité prétendue externe : « s'il y a un poème, c'est le réel » (du Bouchet, 2016 : 50).

Dans le cas dubouchetien, comme pour bien d'autres post-mallarméens, la page devient un principe de voix – de lecture –, mais aussi d'exploration visuelle, puisqu'en jouant avec l'encre des lignes – qui, en plus, situe des ensembles de mots en parallèle, de manière que les parcours d'approximation sont multiples –, de grands espaces s'aménagent³. Or, ces blancs ne doivent pas être compris comme des instants proprement muets, car « il y a des paroles aussi dans le silence » (du Bouchet, 2016 : 44) ; chez lui il s'avère que « la dramatisation est dans la syntaxe, c'est-à-dire dans l'attente et la tension de ce mouvement d'une relation instaurée, qui va d'un mot à l'autre. [...] Il ne s'agit pas de s'endormir dans ces blancs : il s'agit de se lever, d'être réveillé et de passer d'un mot à l'autre » (du Bouchet, 2016 : 27-28). En conséquence, et pour bien remarquer chaque vocable, on retrouve des phrases dépouillées au maximum possible – au point que quelquefois un vers est composé d'un seul mot –, ce qui reproduit « [sur la page] une structure analogique à celle qui organise le paysage. Les mots s'y disposent tantôt selon un axe vertical, comme autant de fleurs écloses le long de leurs tiges ; tantôt ils sont emportés par un mouvement horizontal qui traverse toute la largeur de la justification » (du Bouchet, 1986 : 18). Cela nous fait revenir à la deuxième couche de la notion de « pensée- paysage » où la pensée se développe aussi comme paysage. À l'exercice de distribution sur la feuille qui renforce la matérialité visuelle des vocables, on peut ajouter une déclaration du poète précisant que ses écrits n'émanent pas toujours d'une volonté descriptive, mais que, puisqu'« un mot n'est pas du langage, [...] [ils] quitte[nt] le domaine linguistique et se

³ Néanmoins, il faut remarquer qu'il s'agit d'une stratégie qui s'est flexibilisée et polarisée avec le cours du temps. Dans les premiers recueils, les blancs correspondaient plutôt à la séparation entre ce qui pourrait être considéré comme des strophes. Les poèmes avaient un ton plus narratif, aidé par une syntaxe qui réduisait les possibilités de l'indétermination sémantique et le point venait, au moins, pour fermer les compositions : « Je n'avais jamais vu le sol / le sol de la table / le lit et la maison / j'y vais / terre sans relâche / qui ne me laisse pas souffler / partout à la fois / sous les pieds / et sous le ciel / que je ne réussis pas à fermer » (*Sans couvercle*, 1953 : s.p.).

met[tent] en rapport avec le fond du monde » (Martinez, 2013 : 17), certaines figures et forces de la nature lui servant à articuler une réflexion :

Or, pendant des années, je passais beaucoup de temps dans le Vexin normand, c'est-à-dire dans un dehors de grandes plaines sans montagnes. La montagne traduisait alors un rapport à une langue qui se refusait à moi : il y avait une relation qu'il fallait instaurer ou restaurer. Il s'agissait d'un rapport à quelque chose que je ressentais déjà comme en voie de disparition, donc un rapport à une cassure et à un abrupt. Bien des années plus tard, j'ai senti l'attrait d'un pays où il y a bel et bien des montagnes. Du coup, j'ai cessé de marcher comme je le faisais dans l'étendue sans fin du Vexin (du Bouchet, 2016 : 28).

Le dehors, qu'il soit une création qui réactive l'expérience via l'imagination ou une récréation intervenue par un contexte physique empirique, présente chez le poète un paysage réduit où fleurissent continuellement les mêmes éléments : des montagnes, des glaciers, la terre, le feu, l'air, une pierre ou un arbre. Des éléments ou des forces primordiales que – même pouvant être concrétisés, comme c'est le cas de l'« air » dans la série qui précède – on préfère dénommer de manière générique, de sorte que les multiples montagnes qui se succèdent tout au long de l'œuvre poétique de André du Bouchet en deviennent une seule à la fin.

À l'image de ce qui a été souligné par des critiques comme Jacques Depreux, « la fidélité de la pensée [...] d'André du Bouchet [...], refuse [...] non seulement le classement en genres, mais la division chronologique » (Depreux, 1988 : 11), de manière que cette logique poétique semble inviter à une approche globale et à négliger une lecture à la loupe. Néanmoins, notre but ici n'est pas de constater de nouveau l'acharnement avec lequel le poète fouillait à l'extrême la même thématique et les mêmes poèmes, mais de mettre en lumière le rôle de ce sujet qui cohabite là aussi et qui entre en relation avec ces principes de la nature à travers son corps, en faisant preuve de différentes opérations cognitives. C'est pourquoi ci-après on cherchera, par une étude du mouvement et de la perception préférentiellement de la figure de l'air, dans *Air*, la façon qu'a le sujet de partager cette réalité – mais aussi de s'en séparer, dans la mesure où il dépend de ses propres activités pour en tirer une connaissance. Les poèmes de du Bouchet sont, alors, le retour postérieur à la sortie, un vestige de comment « je me suis espacé » (du Bouchet, 2000 : 69).

2. Détours et retours sur l'air, la perception et le mouvement

L'air se joue toujours comme une interface. D'un côté, il devient impossible de le détailler – en dehors des descriptions scientifiques qui portent, par exemple, sur ses composantes gazeuses – vu qu'il est incorporel et, par conséquent, irrattrapable par le regard et indéterminé à l'égard de sa forme. Pourtant, il possède une dimension vivante indéniable : pas dans le sens où il assure la subsistance des espèces animales et

végétales, mais parce que ses avatars – le vent, la brise ou la respiration entre autres – témoignent d’une force qui, de plus, ravive et stimule son entourage, en le montrant sous une autre apparence, de sorte qu’il devient une condition favorisante : « le moteur rouge du vent » (du Bouchet, 1991 : 75).

La définition de l’air comme un principe a un chemin philosophique occidental qui remonte aux présocratiques et à l’école milésienne qui avait pour projet la spécification de la *physis* – mot souvent traduit par « nature », même si « essence » ou « être » pourraient être plus pertinents (cf. Cappelletti, 1987 : 56) –, autrement dit, de la « realidad única, eterna, infinita y activa que es a la vez materia, vida y espíritu, de la cual surgen y a la cual retornan todas las cosas, de la cual todas están hechas y gracias a la cual todas llegan a ser lo que son » (Cappelletti, 1987 : 59). Or, la recherche de cette matière primordiale, originaire du mouvement et du changement, possédait déjà un historique religieux et spirituel qui, de plus, ne se limitait pas au territoire hellénique mais recevait d’autres nomenclatures : « los egipcios la expresaban con el nombre de *Ka*. Para los habitantes de la India antigua era el *Brahman* ; para los chinos, el *Tao*. Los melanesios-polinesios la denominaban *Manas* [...] » (Cappelletti, 1987 : 57).

Si Thalès avait établi l’eau et Anaximandre l’indéterminé comme le germe de toutes les entités – « el sustantivo *physis* está relacionado con el verbo *fyō* que quiere decir “engendrar”. Su primer significado es, por consiguiente, ‘lo que engendra’ » (Cappelletti, 1987 : 56) –, Anaximène, reprend à nouveau une réalité qualitativement définie comme *physis* : l’air, « una sustancia que todo lo llena, que penetra los más recónditos lugares y arriba a los sitios más inaccesibles » (Cappelletti, 1987 : 57). Grâce à différentes opérations de conversion, les autres aspects de la réalité en surgiraient : le feu, par exemple, d’un agrandissement du volume – dilatation – et d’une augmentation de la température ; et le nuage, l’eau, la pierre ou la terre d’une réduction des mesures – contraction – et de la transformation en quelque chose de froid ou de solide. Cette cosmovision par le biais de l’air serait revêtue de deux modalités différentes : le *pneuma* et le *aithēr*, les deux étant une sorte de souffle qui garantit l’union, l’énergie et la direction, correspondamment, du corps humain et de l’univers.

La considération de l’air comme explication de l’origine de l’expérience physique mise de côté, on retrouve l’air comme l’un des piliers de l’imagination littéraire, tel que Gaston Bachelard le signalait. Dans sa vocation d’analyser l’inspiration des poètes – et alors qu’il considère que « la rêverie reprend sans cesse les thèmes primitifs, travaille sans cesse comme une âme primitive » (Bachelard, 1992 : 13) –, le philosophe et épistémologue consacre un volume à chacun des quatre éléments. Après le feu et l’eau, c’était le tour de l’air. Dans *L’air et les songes*, il décrit l’action imaginante comme la capacité à « déformer les images fournies par la perception, [...] la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images » (Bachelard, 1999 : 7). Cet écart voulu à propos de ce qui est présenté par la perception cache, en réalité, le

rejet d'une description des images s'occupant uniquement de leur constitution formelle en faveur d'une autre où prévaut leur mobilité. Un type de travail qui semble convenir parfaitement à un corpus aérien, d'autant plus qu'« avec l'air, le mouvement prime la substance » (Bachelard, 1999 : 18). Bachelard différencie deux natures pour le mouvement : un genre cinématique, de régime visuel, et un genre dynamisé, lequel il faudrait capter et retracer sous prétexte que « la vue suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement » (Bachelard, 1999 : 18). Cette rupture avec une perception qui se limite à courir après le mouvement entraîne une déformation de la part de l'imagination, avec la prétention de « s'élancer vers une vie nouvelle » (Bachelard, 1999 : 13) impliquant une expérience totalisante.

Ce « trop gratuitement » bachelardien peut être contesté de nos jours par la neurophysiologie, les sciences cognitives ou la philosophie de la perception qui ont instauré une relation beaucoup plus complexe et imbriquée entre l'action et la perception. Outre le mouvement saccadé de l'œil pour tenter une meilleure esquisse d'un objet quelconque – avec la sensation d'un déplacement, la kinesthésie, qui l'accompagne –, on sait actuellement que la perception semble obéir au saisissement de l'intention d'un mouvement (*cf.* Berthoz et Petit, 2006 : 164) ; étant toujours une opération de visée avec sa cible incorporée, la perception « porte en elle toujours une anticipation, une prétention ou une exigence encore vide, mais déjà formellement articulée » (Berthoz et Petit 2006 : 15). L'observation d'une action ou d'un mouvement peut convoquer deux manières différentes pour le traiter : soit comme un événement visuel, « which can be perceptually identified, verbalized and matched with previous occurrences of the same event » (Jeannerod, 2006 : 116), de manière qu'il produit « a pictorial description of the action » (Jeannerod, 2006 : 116) ; soit comme un événement moteur, « that can be learned and replicated » (Jeannerod, 2006 : 116), ce qui suscite « a motor understanding of the same action » (Jeannerod, 2006 : 116). Cependant,

the two modes of processing observed actions are connected with each other. The three main anatomical sites for action recognition and understanding (the STS in the temporal lobe, area PF in the inferior parietal lobule and area F5 in premotor cortex) are reciprocally connected : they are part of a network where information can be exchanged between processing sites [...]. Indeed, perceiving where an agent is looking while grasping an object can be a powerful indication about what the agent is intending to do after having grasped the object (Jeannerod, 2006 : 117-118).

Notre propre expérience en tant que sujets qui déployons constamment notre répertoire moteur est ce qui sert à la formation d'une image motrice quand on suit le

mouvement d'autrui ; pourtant, il s'agit d'un mécanisme qui résonne et s'installe sans pour autant « passer par un processus d'analyse, de construction, de représentation ou de raisonnement inférentiel » (Berthoz et Petit, 2006 : 59). Cette nouvelle conception de l'action est très distante de celle des années 50 où elle n'était qu'une commande motrice mise en évidence par un accomplissement gestuel. Maintenant, quoiqu'elle englobe toujours la phase finale de l'exécution, elle comprend aussi des phases préalables où l'action est seulement représentée intérieurement : ici se produit la confluence des actions qui finiront par se manifester mais aussi celles qui relèvent de l'imagination et de l'observation ; étant toutes des actions de plein droit, celles du deuxième groupe voient bloquées à un certain point leurs implémentations neuronales (cf. Jeannerod, 2006 : 39).

En tout cas, le stade représentationnel nous habilite à assimiler en profondeur les actions des autres – en signification, but et façon de faire – parce qu'il supplée certains déficits liés à l'appréciation visuelle d'un acte, en nous permettant de générer un contenu cinématique et dynamique à la première personne et de l'extrapoler – des aspects comme la force, l'accélération etc. – ; mais aussi, dans une certaine mesure, ce stade représentationnel nous permet de perfectionner nos propres actions : de cette façon, grâce au fait que « le cerveau adresse une copie de l'ordre moteur par avance aux centres perceptifs » (Berthoz et Petit, 2006 : 70), « quand nous essayons d'attraper une cible en mouvement avec une saccade oculaire, l'œil ne se porte pas là où est la cible en mouvement, mais il prend une certaine avance sur celle-ci de façon à compenser les délais de l'exécution motrice [...] Nous allons là où nous regardons » (Berthoz et Petit, 2006 : 71-72). Cet exercice de prédiction, qui oblige à mesurer sur une courte période les possibilités de réussite d'un changement de notre point de vue potentiel et de la trajectoire de notre objet de vision, devient dans un certain sens imaginatif et peut se compléter avec un autre induit par des perceptions dites « vides » :

[...] quand nous explorons un paysage, nous nous contentons de prélèvements, nous n'accompagnons pas le développement continu de tous les aspects du paysage, ni de toutes les portions de surface d'un objet. [...] D'une boîte nous pensons qu'elle a un dedans, ou, plutôt, nul ne pensera qu'elle n'en a pas un ! » (Berthoz et Petit, 2006 : 168).

Ainsi, « il y a [...] entrelacement continu d'une telle activité imaginative avec l'activité sensorielle » (Berthoz et Petit, 2006 : 168).

Depuis le domaine de la phénoménologie la plus récente, Maxine Sheets-Johnstone a consacré toute sa carrière à l'étude du mouvement et à un double combat. Le premier mené contre la philosophie occidentale qui, pendant longtemps avait omis et négligé les implications que notre condition d'êtres vivants et mouvants pourraient entraîner pour nos systèmes de pensée et qui, lorsqu'elles étaient entrevues,

n'incluaient pas dans leur description leurs véritables enjeux : ainsi, de Merleau-Ponty, entre autres choses, elle dénonce que son concept de « *habit's body* is not only without kinesthesia but is also preeminently and adult body without a history, a body that thereby rings false neurologically as well as existentially » (Sheets-Johnstone, 2003 : 81). Le deuxième combat est mené contre toutes ces disciplines scientifiques qui, déjà concentrées sur le mouvement, semblent le considérer un simple changement de position d'un objet ou d'un sujet, en proposant une expérience plutôt mécanique du corps. Des étiquettes comme « action », « moteur », « schème moteur » ou « image corporelle » en rendraient compte. En revanche Sheets-Johnstone propose d'élargir le champ pour accueillir un épisode basé sur le dynamisme d'une entité mouvante et vivante qui crée une spatialité et une temporalité avec des caractéristiques inséparables dont elle obtient une sensation distinctive. Les fondements des propos de cette philosophe seront dans un instant repris et détaillés car ils serviront de guide à notre approche au recueil *Air*.

Dans ses analyses littéraires, Bachelard se donnait pour tâche de retracer « l'immanence de l'imaginaire au réel, le trajet continu du réel à l'imaginaire » (Bachelard, 1999 : 14). Dans les lignes qui suivent, le but est de se rapprocher de l'imaginaire aérien d'un poète, en comprenant celui-là comme le résultat d'une opération d'appropriation du réel au moyen de tâches cognitives diverses.

3. Les obligations de l'air

« L'air oblige » (du Bouchet, 1994 : 31) est l'une des formules qu'on retrouve tout au long de l'œuvre du poète. Le premier de ces devoirs imposés semble essayer de délimiter, précisément, son rôle et son sens. Tout de même, il faut noter que, en réalité et de manière paradoxale, il n'y a qu'une composition – à la page 10, sans titre – portant exclusivement sur l'air ; dans le reste des cas on n'y fait allusion que comme une ébauche descriptive qui se rajoute à la circonstance inhérente à un certain moment.

Dans l'œuvre éponyme, l'air intègre deux significations bien distinctes : la première comme un élément ayant une force. Les allusions à l'air comme un agent soulignent son caractère renouvelable et instable – « ce n'est pas un être / achevé » (du Bouchet, 1986 : 41) –, indéterminé – « mais quelque chose qui souffle » (du Bouchet, 1986 : 41) – quoique saisissable : « On / entend son souffle. On voit tous ses métiers. Les cailloux nus comme / les arbres. Comme la terre » (du Bouchet, 1986 : 41). Ses manipulations sur l'entourage laissent des traces perceptibles par les yeux et par l'oreille, mais aussi des traces inscrites sur la peau – comme le montre l'élection de l'image du « souffle » pour condenser ce contact. Cette condition est l'une des celles qui favorisent le deuxième sens : l'air comme espace. La spatialisation de l'air s'avère une conséquence d'une triple expérience : de la perception de sa forme, de la marche et du sentiment qu'on en obtient.

Dans ces poèmes où l'air n'est plus un agent remarquable à travers son courant plus ou moins énergique, il se transforme en un corps avec une forme susceptible de tracé visuel. Ces deux manifestations ressortissent de la distinction faite par Gaetano Kanizsa entre le plan phénoménique – tel qu'il est perçu et construit par une subjectivité – et le plan physique – dont relèvent les qualités mesurables comme la taille ou la forme d'un objet –, et de la relation qui se noue entre eux : parfois, certaines entités ou quelques caractéristiques de ces entités peuvent être perceptibles sans qu'il y ait un corrélat physique qui soutienne cette perception ; tout élément se voit immergé dans un contexte qui influe sur sa connaissance (cf. Kanizsa, 1987 : 11-12). Dans le cas de l'air dans ce recueil, plutôt que sa modification, le contexte rend possible sa perception dans un sens strictement visuel. L'air, à défaut de ne pas avoir une forme propre, en acquiert une à partir de celle des objets qui l'entourent. C'est le cas de « [...] une porte démasque l'air » (du Bouchet, 1986 : 10), où on imagine que cet air aurait une morphologie semblable à un rectangle vertical qui surgit du déplacement du bloc de bois à l'aide des gonds au moment de pousser la porte, tandis que le cadre reste fixe.

De cette manière, le « je lyrique » réalise une triple opération où, d'abord, un objet appartenant à un fond en est décollé pour devenir une figure ; ensuite, il se produit l'assimilation de l'apparence de cette nouvelle image ; et, finalement, dans sa structure se découvre une autre chose qui se faufile, qui pourrait être dénommée « trou », mais « air » l'emporte. Kanizsa affirme que

La figura *resalta* más, atrae la mirada, es de lo que nos ocupamos normalmente, a lo que prestamos mucha más atención que al fondo. Como ya se ha dicho, sólo la figura tiene un contorno, los márgenes delimitan la figura pero no sirven para delimitar el fondo, que se coloca detrás de la figura (Kanizsa, 1987 : 26).

Ici, le rapport entre la figure et le fond est renversé, du fait que ce qui finit par être la figure était initialement un fond par rapport à une autre figure. Une fois le recueil avancé, cette pratique se voit à son tour altérée et c'est l'air qui sera le premier à être aperçu – parce qu'en réalité il occupe une surface majeure – et l'objet qui lui prête ses contours le sera en deuxième lieu : « L'air éraflé par cette herse / n'a plus de bouche [...] » (du Bouchet, 1986 : 55). De ces « formations de l'air » semble émerger une autre qui, basée sur l'extension, modifie l'air jusqu'à acquérir une étendue égale à tout espace vide où aucun élément ne ressort. Dans ces cas, où il ne peut pas se définir par des contours étrangers, soit le « je lyrique » le met en relation avec soi-même, soit il explore une relation d'une nature autre avec le reste des objets. Cette dernière exploration se fonde sur la présence d'un autre lien perceptif : par exemple, dans « Je suis debout dans l'air du bois » (du Bouchet, 1986 : 20), l'air est repérable grâce à un élément d'ordre olfactif : l'odeur du bois qui, après avoir brûlé, se répand.

Il faut préciser que dans le poème « Grain », le « je », pour garantir et doter l'air d'une visibilité, quoiqu'il utilise le « moi » pour parler, choisit une description allocentrique ; ainsi, en s'excentrant, il parvient à reconnaître sa propre silhouette comme responsable de l'introduction d'une coupure, d'une discontinuité, dans le corps de l'air : « Sauf / avec l'air / par-dessus / que je fends » (du Bouchet, 1986 : 52).

Ce caractère corporel de l'élément aérien est assuré à chaque fois qu'il y a un contact avec un « moi » : « Adossé à l'air / avec la vaisselle / partout où l'air a fini » (du Bouchet, 1986 : 42). Dans sa verticalité, le dos du sujet retrouve le dos de l'air ; un adjectif – adossé – qui, en outre, reconnaît chez lui un certain volume capable de tenir le sujet. Quand le « je lyrique » ne souhaite pas se mêler à lui, l'air et ses avatars deviennent un synonyme absolu d'espace : « Je sors dans l'air pour la dernière fois » (du Bouchet, 1986 : 46) ou « Un bras tendu à deux étages de la terre, dans le souffle » (du Bouchet, 1986 : 34).

Dans d'autres occasions, moins nombreuses, la forme de l'air loin d'être stimulée à cause d'une circonstance visuelle ou perceptive, est accordée par l'activité de l'élément : « dans le pré où tremblent des bouteilles / je pèse dans le jour / appel / pharynx transparent / toujours la première bouche » (du Bouchet, 1986 : 10). En plus de la référence directe à l'impact de l'agitation aérienne – par suite du verbe « trembler » –, le flux attire l'attention sur une articulation qui se manifeste aussi en dehors des mouvements brusques et venteux sous une présence constante quoique plus subtile, « [comme] un pharynx transparent / toujours la première bouche » (du Bouchet, 1986 : 10).

Si jusqu'ici les manifestations perceptibles de l'air ont eu trait à la forme, il en est aussi qui ont trait au mouvement, un mouvement qui peut concerner l'air lui-même ou relever de l'action d'un être. D'après Jean-Jacques Wunenburger, il existe plusieurs modes d'explorer le mouvement de la part d'un sujet : « l'air se laisse appréhender à travers les nuages ou le vent ; mais surtout à l'occasion de rencontres vécues soit sur le mode horizontal de la navigation, soit sur le mode vertical de la montée, de l'ascension ou de l'envol » (Wunenburger, 2016 : 115). Parmi les activités entreprises et recensées par le « je lyrique » dubouchetien, il y en a une principale, coïncidente avec celle du poète lui-même : il s'agit de la marche, qui rassemble les deux dimensions : l'horizontalité du lieu où elle est pratiquée et la verticalité du promeneur en bipédestation. La marche réunit également d'autres éléments en contraste : une progression, une disruption et un balancement par le mouvement, elle nécessite une compensation d'ordre physiologique. De cette manière, le système vestibulaire – intégré par deux canaux semi-circulaires et deux otolithes situés à l'oreille interne – a des capteurs destinés à connaître les mouvements de la tête et du corps dans l'espace, s'activant par l'éventail de pressions liées aux changements de vitesse des déplacements de la tête. Parmi leurs fonctions, l'assurance de la stabilisation, aussi bien de la posture que de la perception ; de ce fait, avec leur côté détecteur, ces cap-

teurs possèdent un autre déclencheur : ainsi, dès qu'on trébuche, notre répertoire des réactions musculaires et posturales se voit convoqué pour effectuer des mouvements compensatoires du déséquilibre, visant le réajustement et le redressement (*cf.* Berthoz, 2013 : 50-51). Pour ce qui est de la perception, les reflexes vestibulaires sont les responsables de stabiliser l'image du monde sur notre rétine. Pour ce faire,

ils relient les capteurs vestibulaires aux muscles de l'œil. L'anatomie des connexions neuronales est telle qu'un mouvement de la tête dans une direction entraîne un déplacement de l'œil dans l'autre, ce qui a pour effet de supprimer, ou de diminuer, le glissement des images sur la rétine (glissement rétinien). [...] Votre œil a fait un mouvement en sens contraire du mouvement de la tête, et de même amplitude (Berthoz, 2013 : 51).

La marche devient explicite dans trois poèmes, « Effigie », « Vocabulaire » et « Grain ». Voici le premier d'entre eux :

Mèches / et cet œil qui avance pas à pas / je marche dans un œil que je ne connais pas / ces mots sourds / ces éclats de lampe que je ne comprends pas / la terre frustre / peut-être ai-je manqué de patience / la tête sombre / déjà (du Bouchet, 1986 : 16).

Dans ce poème, toute l'individualité du sujet se voit réduite à cet organe, en même temps que la kinesthésie du déplacement se représente seulement à travers le globe oculaire – dont on ne décrit pas les rotations, mais au contraire il paraît fixer constamment son devant. Dans tous les cas, le point le plus accusé est l'idée que c'est l'œil qui dirige, et par conséquent scande, le cheminement ; ce qui rejoint les explications de la physiologie de l'action et du mouvement d' « aller où je regarde et non regarder où je vais » (Berthoz, 2013 : 200). L'avancée en tant qu'activité tenace du sujet est seulement référée de façon directe dans « Grain » :

Sauf / avec l'air / par-dessus / que je fends / il faut plusieurs routes / pour avancer / vivant / je retourne / les terres / faiblement / comme le grain / sans voir le guidon / mais aveugle / et de loin / le jour rayonnant / ce n'est pas dehors qui avance / c'est le moteur / moi (du Bouchet, 1986 : 52).

Le « je lyrique » dévoile ici le déplacement comme un acte complètement intentionnel dû à un sentiment qui le rend « vivant » et qui l'exhorte à « [...] retour[er] / les terres / faiblement / comme le grain » (du Bouchet, 1986 : 52), c'est-à-dire à épuiser la situation. C'est cette marche comme quelque chose de persistant qui finit par provoquer la reconnaissance de certains traits permanents, mais aussi d'autres qui mutent. Ceux-ci pourraient être contenus dans cette méconnaissance : « je marche dans un œil que je ne connais pas » (du Bouchet, 1986 : 16) et c'est

pourquoi, de temps en temps, « la terre frustre » et « [...] ai-je manqué de patiente » (du Bouchet, 1986 : 16).

De son côté, ce qui reste constant ce sont les *kinetic melodies*, un concept, forgé par Aleksandr Lúriya, que Maxine Sheets-Johnstone reprend dans sa phénoménologie du mouvement. Ce vocable réunit aussi bien la partie neurologique – « a distinctive temporal course of innervation and denervations » (Sheets-Johnstone, 2003 : 85) – que l'expérientielle – « a distinctive dynamic flow of movement » (Sheets-Johnstone, 2003 : 85) – d'une animation. Sous cette optique, savoir réaliser un mouvement n'obéit pas seulement à la simple mise en place de certains paramètres mécaniques ou physiques, mais aussi au fait de savoir moduler et teindre ce mouvement d'un certain affect qui l'individualise. C'est ainsi qu'on découvre que chaque mouvement vient accompagné d'un sentiment particulier du corps, de l'espace et du temps qui s'assemblent dans une dynamique cohérente : « if movement did not create its own space, time, and force, there would be no such thing as habit: no specific kinetic dynamic would exist to repeat, to practice, to learn » (Sheets-Johnstone, 2003 : 88). Le poème « Vocabulaire » va dans la ligne d'un *art poétique* :

Tout devient mots / terre / cailloux / dans ma bouche / et sous
mes pas / homme repris / rendu / en pierres / en pièces / d'or /
monnaie des mots et des pas / ce que je te dis te fait rire (du
Bouchet, 1986 : 22).

Ici la marche, décrite comme « sous mes pas » (du Bouchet, 1986 : 22), est présentée comme une rencontre avec la matière physique du milieu qui devient matière poétique : « tout devient mots / terre / cailloux » (du Bouchet, 1986 : 22). Le moment reflète une fluctuation entre un événement qui s'installe progressivement – tel que le signale le mot « devenir » –, mais qui a déjà été vécu – comme le montre le préfixe « re- » dans « homme repris / rendu / en pierres / en pièces / d'or » (du Bouchet, 1986 : 88) qui, en plus, marque cette tendance à se fondre, à participer à ce monde. Cette réactualisation, néanmoins, ne dénonce pas une sensation de répétition, de fatigue, mais une intensité qui se correspond à ce qui est intégré de manière réelle – « or / sans nom qui me monnaie / vivant » (du Bouchet, 1986 : 23) – et à ce qui s'ajuste aux propos de Sheets-Johnstone : la création, à travers le mouvement que le lecteur assume, d'une dimension spatiale – du chemin, formé de différents corps – et d'une autre temporelle – avec une cadence lente de quelqu'un qui essaye d'appréhender d'abord les pierres, ensuite les pièces d'or et finalement ce qui n'a pas de nom. Tout cela imprime chez le sujet une urgence, un besoin de nommer et de dire poétiquement cet extérieur « dans ma bouche » (du Bouchet, 1986 : 22).

Les compositions qui évoquent la marche n'enregistrent pas de mention à l'air, pourtant *ici* comme *ailleurs* il est question de lui. La raison en est que l'assimilation de celui-ci est par avance élaborée comme un endroit extérieur et que, puisque la promenade se pratique là, toute allusion à l'avancée finit par renforcer

doublement la présence de l'élément. À cette constatation il faut ajouter, non seulement la capacité à contaminer de son mouvement – « et l'air / au croc / qui nous faisait trembler » (du Bouchet, 1986 : 48) – mais aussi son habilité à faire ressentir. Dans ce sens-là, les vers qui recueillent l'air comme qualité ressentie pointent, encore une fois, vers l'espace ; cette-fois-ci comme une couche de plus qui enveloppe le sujet, comme un espace extra-corporel par rapport au sujet qui finalement fait partie aussi de son corps : « [...] l'air plus chaud que la peau » (du Bouchet, 1986 : 57) ou l'insistance avec laquelle on retrouve la préposition « dans » en font preuve.

Ce deuxième sens renfermé dans la figure de l'air, sa compréhension comme un espace, pourrait être considéré un lieu commun. Néanmoins, ce contenu construit par un sujet actif est conforme à la réflexion qui, depuis les études morphologiques appartenant à la biologie, affirme que la signification s'édifie sur la couche d'être de la forme. Une forme dont la matière est empruntée à son extérieur, et tout particulièrement au corps sensible percepteur. Ce corps, à partir de sa mémoire associée au système vestibulaire – ce système réactive « [le] mouvement et non pas [la] position » (Berthoz, 2013 : 131) – et à la kinesthésie – liée aux perceptions de la dynamique du mouvement propre – articule une structure qui, par sa répétition, permet de la connaître. L'air ne présente pas de contours limitants et limités, mais cela n'implique pas une absence de forme, qui se manifeste grâce à celle des éléments autour : distincte aux yeux, présente en tous lieux et avec une agitation qui devient une deuxième peau superposable à celle du sujet.

4. La perméabilité des seuils : conscience, respiration et corps

Se borner à travailler la notion d'« air » comme un agent serait assez réductionniste, eu égard au fait qu'il y a très peu de poèmes où il apparaît sous cet angle. À cause de l'agglutination de sens qu'on vient de percer, pour continuer d'explorer ce principe – l'air –, il devient nécessaire de regarder même les textes où il n'est pas question de lui, mais où sa place se laisse pressentir. Maintenant, on tentera de s'éloigner de la préposition *dans* et d'analyser l'espace en ce qui concerne les possibilités qu'il laisse à une subjectivité pour faire quelque chose *de* ou *avec* lui.

Toute véritable rencontre implique une conscience qui tente d'assimiler son objet. Le « je lyrique » d'*Air* fait preuve tout au long du recueil d'une intériorisation de l'extérieur qui va en parallèle avec une prise en compte des fonctions du propre organisme. La composition initiale, de titre « Volet » – seule à expliciter « l'air » dans le recueil – sert d'exemple de ce penchement sur le dehors, en même temps qu'elle démontre que, sans faire appel directement à soi-même, toute subjectivité perceptive montre l'orientation de son corps et sa position dans l'espace : « [on] ne peu[t] [...] concevoir de lieu perceptible où [on] ne soi[t] [soi]-même présent » (Berkeley *apud* Merleau-Ponty, 1996 : 41-53).

Ce premier poème donc présente un sujet qui reconnaît la présence d'une femme et dépeint certains gestes et actions qu'elle achève :

La femme allant à la fenêtre, très haut dans la maison, au niveau / du soleil, tire les rideaux, abaisse lentement le store blanc, et la / fenêtre s'efface. Dans l'or natif. Pupille d'oiseau / « la fabrique de la chambre restaurée [...] à l'étage / du bas (du Bouchet, 1986 : 9).

Difficile de savoir si cette subjectivité se trouve dans la même pièce que la dame – une situation où il se verrait lui-même affecté par ces changements – ou si les détails sont donnés comme s'il s'agissait d'un simple spectateur de l'autre côté du verre. Une ambiguïté qui joue à se renforcer par différents termes ou expressions qui permettent de lire le poème dans les deux sens. En premier lieu : « store [effaçant la fenêtre] », en raison de sa possible installation intérieure ou extérieure. En deuxième lieu, la localisation de la baie comme « très haut dans la maison, au niveau / du soleil » (du Bouchet, 1986 : 9) sans savoir si les yeux de l'individu seront un dernier élément de la *ligne* que, à cause de cette hauteur partagée, on assume établie entre le soleil et la maison ou s'il perçoit cette correspondance linéale depuis une position inférieure. En troisième lieu, « dans l'or natif » (du Bouchet, 1986 : 9) semble situer le sujet cette fois-ci en dehors de la pièce, dans une ambiance lumineuse qui englobe la maison, par opposition à la chambre, eu égard aux vers finaux du poème qui traduisent une certaine idée d'obscurité : « la fabrique de la chambre restaurée [...] à l'étage / du bas » (du Bouchet, 1986 : 9).

À côté de ce poème, il en existe d'autres qui mettent aussi l'accent sur les conditions et les coordonnées perceptives du sujet, mais qui présentent un cadre plus facilement remarquable. Même si des mots comme « maison » ou « murs » sont assez récurrents dans l'inventaire linguistique dubouchetien, tel qu'on l'a déjà souligné, les textes ont une préférence pour les lieux sans parois. « Matin » est un poème qui montre un tableau visuel, marqué initialement par un certain statisme :

Dans le lierre jusqu'aux coudes. / Les lézardes de la façade dans le ciel de l'écorce, où bat une / fenêtre. Le fronton éclatant dans l'échancrure du col / le jour / refoulé sous l'auvent. / À terre, la vie différée, les vestiges du bois parmi des pelures de / lumière. / CEil levant (du Bouchet, 1986 : 12).

Le titre, avec ses implications quant à l'éclairage, pourrait fonctionner déjà comme un premier vers qui marque l'omniprésence de la lumière. Même s'il y a une construction à nouveau – reflétée à travers « façade », « fenêtre », « fronton » –, dans ce cas le sujet est manifestement face à elle ; la tension du poème pèse ici sur la condition même de l'élément observé : est-il une édification ou quelque chose de naturel ? Car à côté de tous ces mots précédents qui relèvent des matériaux, il y en a d'autres – « lézarde », « ciel » ou « écorce » – qui invitent à faire une lecture plus métaphorique

de ce qui pourrait être un arbre avec les irrégularités du tronc, l'ensemble de feuilles et branches, qui donne de l'ombre sur terre. Ce lieu d'essence mélangée se situe dans un « là-bas » déductible de la hauteur, une hauteur que les termes « ciel » ou « fronton » semblent traduire.

En contrepartie, il y a un autre espace « à terre les vestiges du bois parmi des pelures de / lumière » – l'inclusion de « bois » accentue l'interprétation en faveur de la figure arborescente – où le sujet percevant s'installerait aussi ; entre les deux espaces il y a des dissemblances qui les éloignent. D'un côté, *là-haut* est manifesté comme un endroit repérable par suite d'une attribution inusuelle où une action qui, normalement, est subie par un élément devient maintenant son activité. C'est le cas de la fenêtre qui ne souffre plus le battement de l'air mais qui bat de son plein droit, c'est aussi le cas du fronton qui éclate sans qu'un objet s'écrase sur lui (*cf.* du Bouchet, 1986 : 12). D'un autre côté, ici *en bas* le rythme est plutôt le contraire – « la vie [est] différée » (du Bouchet, 1986 : 12) – et on remarque des vestiges qui ne sont plus *avec* mais *parmi* d'autres choses. En plus, l'un des corps mobiles par excellence, la lumière, semble ne plus être réactif puisqu'il est rapporté uniquement comme ayant plusieurs niveaux – « des pelures de lumière » (du Bouchet, 1986 : 12). Néanmoins, bien que ce moment entraîne un contraste en ce qui concerne la perception du mouvement, ce qui est souligné dans le poème est que c'est un œil qui, de son mouvement – « levant » (du Bouchet, 1986 : 12) –, rend possible l'acte perceptif. Ce participe présent, dans la mesure où il énonce un travail qui se développe, un geste qui se déclenche et s'exécute, met l'accent sur les sensations kinesthésiques qui le complètent. De la même manière, il faudrait souligner que la disposition spatiale du poème respecte l'organisation de l'espace qui est faite depuis le « je » : le vers qui ferme le poème – « œil levant » (du Bouchet, 1986 : 12) – situe en bas ce qui lui appartient, son propre corps, son espace personnel ; le reste se place selon la distance qui est sauvegardée : la terre, immédiatement après, car elle est ce qu'il y a de plus près du sujet ; ensuite la façade avec ses détails et ses éléments, et finalement la lumière qui descend depuis le haut.

Quelques pages après, un autre texte récupère pratiquement un paysage identique : « La lumière mêlée aux fûts qui montent / devant le mur avec les croisées, dans / le jour réfléchi par la neige et l'air / qui souffle par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18).

Les mêmes éléments, mais avec d'autres expressions, en distinguent les mouvements familiers : l'un qui pour la vue résulte imperceptible puisqu'il est lent et successif dans le temps, mais qui est présumé en raison d'une image distale qui permet au sujet de comparer une scène précédente avec l'actuelle – « les fûts qui montent / devant le mur avec les croisées, dans / le jour réfléchi par la neige [...] » (du Bouchet, 1986 : 18) – ; celui de l'air – « [...] et l'air / qui souffle par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18) –, dont on ne remarque pas l'impact du soufflement – en dépla-

çant, par exemple, les particules de la neige – mais son milieu. La construction de cet air prend comme socle les éléments d'une expérience du sujet d'ordre végétatif et, par conséquent inconscient : la respiration. Ce courant est discerné comme quelque chose d'un bruit et d'une intensité légers – « l'air / qui souffle » (du Bouchet, 1986 : 18) – et qui se fait en parallèle de son existence – « par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18).

La respiration peut devenir l'une des façons que le sujet a de se communiquer et de prendre conscience du degré dont l'extérieur l'affecte ; ainsi, une situation éprouvée comme plaisante ou calme est susceptible de diminuer la fréquence des exhalations et des inhalations, alors qu'une sensation d'alarme inhérente à un contexte effrayant la fait augmenter. Les références à cette opération qui assure la survie se déploient de manière primordiale dans les poèmes « Arbre », « Carnet de souffle » et dans l'onzième extrait de « Dictée ». Dans ce dernier, dans l'onzième extrait, la respiration est vue pour le corps humain comme équivalente de la force de l'air pour l'extérieur : « Le jour / dont la main / me serre / je respire à sa place / dévidant / cette rue froide / dehors / jusqu'à terre / ce n'est pas mon feu / c'est une autre chaleur / son ciel / où nous sommes enfermés » (André du Bouchet, 1986 : 43). Néanmoins, on ne détecte pas d'autre mouvement en dehors de cette respiration – « le jour / dont la main / me serre / je respire à sa place » (du Bouchet, 1986 : 43). L'exhalation est représentée par cette pulsion de « dévid[er] / cette route froide » (du Bouchet, 1986 : 43) et l'inhalation à travers une sensation douce de quelque chose qui « [...] n'est pas mon feu / c'est une autre chaleur » (du Bouchet, 1986 : 43). Le déroulement de la respiration dans un contexte extérieur entraîne un changement de perspective et d'attention de la part du sujet : en même temps que l'air l'abandonne, sa conscience intéroceptive – les signaux provenant de l'intérieur de notre organisme (le cœur, l'estomac, le système sanguin entre autres) et qui règlent nos nécessités les plus élémentaires – semble interrompre son discours et une nouvelle description s'installe : la conscience, se voyant comme une partie intégrante de quelque chose de plus grand, met l'emphase dorénavant sur une sensation proprioceptive – à propos de la position du corps dans l'espace – et extéroceptive – des stimuli qui agissent sur les organes et qui sont à la base de notre comportement conscient : « [...] une autre chaleur / son ciel / où nous sommes enfermés » (du Bouchet, 1986 : 43).

Dans « Carnet du souffle » on pourrait s'attendre à une exposition centrée sur cette activité du souffle, pourtant, il n'y a aucune insinuation concernant ses mouvements ou ses phases : « Le foyer blanc / qui brûle / suivant le cordon / la lumière descend avec le vent / comme un feu en cage / tout ce que je possède / me rejoint / lourdement / être / terre pour vivre » (du Bouchet, 1986 : 24).

Ce qui revient à nouveau c'est l'idée de simultanéité entre la respiration et le vent – que l'on a encore une fois l'impression de recevoir comme « un feu en cage » (du Bouchet, 1986 : 24). Cette-fois-ci la chaleur vient motivée par sa conjonction

avec la lumière du jour « [qui] descend avec [lui] » (Du Bouchet, 1986 : 24) et les impressions du sujet qui, puisqu'il est à l'extérieur et en train de respirer, enregistrent le corps comme une structure pesante, à cause de ses multiples pièces, quoique bien assemblées : « tout ce que je possède / me rejoint / lourdement » (du Bouchet, 1986 : 24).

Dans le cas d'« Arbres » – « Le jour / où / mon souffle / qui s'use / plus bref / sous le store / agité / tout / devient noir / grands clous de terre / frais » (du Bouchet, 1986 : 19) – , la respiration coïncide encore une fois avec l'air extérieur qui, de sa force, fait bouger le store ; de son côté, lorsque la lumière est nommée, le poème introduit sa qualité durable au point qu'elle « s'use » (du Bouchet, 1986 : 19).

Dans d'autres compositions, l'extérieur n'éveille plus une réponse au niveau des tâches biologiques du sujet percevant, mais le « je lyrique » révèle qu'une autre manière d'appréhender cet extérieur est possible à travers l'émotionnel. Le poème le plus éclairant à cet égard est « Pleine mer » : « Tête horizontale / le genou / coupé par le fil blanc de la lumière / les croisées et les branches se mêlent dans le crible / le jour reprend l'aiguille / poitrine / chambre de vagues » (du Bouchet, 1986 : 13).

Le titre met le lecteur sur la piste que le véritable sujet du poème est la mer. La surprise arrive quand on remarque qu'au lieu de détailler des éléments en rapport à la mer – en réalité, le seul à garder une relation sémantique claire est le vocable « vague » – d'autres se présentent qui relèvent du corps humain – « tête », « genou » et « poitrine » – et de l'ordre naturel, mais liés au monde végétal plutôt qu'au maritime – « branche » ou « aiguille ». Une fois classés les termes en fonction de leur origine, on remarque que, ce qui en premier lieu semblait obéir plutôt à une juxtaposition arbitraire, respecte en fait une logique de relation qui se rapporte au concept de forme. L'on a vu que, dans le cas de l'air, des relations surgissaient grâce au jeu perceptif que le « je lyrique » établissait entre cet élément et les autres mais aussi grâce aux sensations que la subjectivité éprouvait *dans et à partir de* l'espace. Mais pour le cas de la mer dans le poème qui nous occupe, il semble surgir d'un rapport structurel.

Déjà en 1890, l'un des précurseurs de la Théorie de la Forme garantissait que « l'un des critères [de la forme], c'est d'être transposable, donc de ne pas résider dans la somme de ses éléments : au cours de la transposition, tous les éléments sont altérés et la forme demeure » (Simondon, 2006 : 88). Une forme quelconque dépend d'une correspondance maintenue, qui dans « Pleine mer » résulte de la garantie d'une distance. Ainsi, quand le « je lyrique », observateur de la surface de l'eau, la dépeint comme « [une] tête horizontale / le genou / coupé par le fil blanc de la lumière / les croisées et les branches se mêlent dans le crible / le jour reprend l'aiguille / poitrine [...] » (du Bouchet, 1986 : 13), il semble y sélectionner trois points différents et les désigner à l'aide d'un membre du corps humain équivalente. Ainsi, il y a une correspondance entre une partie de l'axe vertical qui va de la tête aux pieds et un élément se déployant depuis la grève jusqu'à la masse d'eau maritime : la pleine mer, les vagues

et le bord seraient représentés respectivement par la tête, la poitrine et le genou. À la distance qui motive l'image il faudrait ajouter une autre couche de sens qui renforce le choix de cette transposition et pas d'une autre : les valences des émotions ou des sensations qui font irruption chacune dans un lieu exact de la géographie corporelle. Ainsi, le « bord », l'endroit où l'eau finit et commence le sable, est un genou qui, par sa localisation en bas, se trouve en contact permanent avec une multitude d'éléments de petite taille ; de sa part, la houle, dans son mouvement continu assujetti aux forces gravitationnelles, est assimilé à la poitrine qui « [est] la chambre des vagues » (du Bouchet, 1986 : 13) émotionnelles par excellence. Le sujet revêt l'extérieur de sa propre matérialité, une opération qui se montre ici comme un apprentissage déjà acquis, mais qui d'autres fois apparaît comme un projet à atteindre : « il faut voir la terre avec la poitrine » (du Bouchet, 1986 : 50).

5. Notes finales

Ce qui a été exposé constitue l'un des multiples abordages dont l'œuvre d'André du Bouchet est susceptible. Ici l'accent a été mis sur certaines manières qu'a le sujet de se mettre en rapport avec son entourage et d'en extraire un sens qui lui incombe. Parmi les opérations cognitives, le « je lyrique » a une prédilection pour celles liées au mouvement et à la perception qui réorientent son attention et le rendent conscient de différentes sensations d'ordre physiologique qui, quelquefois, ont une ampleur minimale – comme la respiration – et, d'autres fois, en ont une maximale – traduisant l'intention d'agir sur le milieu ou une émotion. Dans les vers qui ferment le recueil du Bouchet affirme que « dehors / je ne vois presque rien » (du Bouchet, 1986 : 58) ; cela, puisqu'il s'agit d'une conséquence d'un « tout [qui] existe si fort » (du Bouchet, 1986 : 57), loin d'être une absence de vision devient un moment d'extrême lucidité corporelle où il se sent appartenir à l'air, à l'espace et, grâce à eux, à soi-même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (1992 [1938]) : *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard.
 BACHELARD, Gaston (1999 [1943]) : *L'air et les songes*. Paris, Librairie José Corti.
 BERTHOZ, Alain & Jean-Luc PETIT (2006) : *Physiologie de l'action et phénoménologie*. Paris, Odile Jacob.
 BERTHOZ, Alain (2013) : *Le sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
 CAPPELLETTI, Ángel J. (1987) : *Mitología y filosofía (3) : los presocráticos*. Prólogo de Francisco Rodríguez Adrados. Bogota, Editorial Cincel.
 COLLOT, Michel (1989) : *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, Presses Universitaires de France.

- COLLOT, Michel (2011) : *La pensée-paysage*. Arles, Actes Sud.
- DEPREUX, Jacques (1988) : *André du Bouchet ou la parole traversée*. Seyssel, Champ Vallon.
- DU BOUCHET, André (1983) : *L'avril*. Losne, T. Bouchard.
- DU BOUCHET, André (1986) : *Ici en deux*. Préface de Michel Collot. Paris, Gallimard.
- DU BOUCHET, André (1986) : *Air* suivi de *Défets*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1991) : *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris, Gallimard.
- DU BOUCHET, André (1994) : *Aujourd'hui c'est*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2000) : *Annotations sur l'espace non datées*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2016) : *Entretiens avec Alain Veinstein*. Wasselonne, L'Atelier contemporain & Institut National de l'Audiovisuel.
- JEANNEROD, Marc (2006) : *Motor cognition : what actions tell the self*. Oxford, Oxford University Press.
- KANIZSA, Gaetano (1987) : *Gramática de la visión : percepción y pensamiento*. Barcelone, Paidós Ibérica.
- MARTINEZ, Victor (2013) : *André du Bouchet : poésie, langue, événement*. Amsterdam – New York, Rodopi.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996) : *Le primat de la perception*. Lagrasse, Verdier.
- SHEETS-JOHNSTONNE, Maxine (2003) : « Kinesthetic memory ». *Theoria et Historia Scientiarum*, VII : 1, 69-91.
- SIMONDON, Gilbert (2006) : *Cours sur la perception (1964-1965)*. Chatou, La Transparence.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2016) : *L'imagination géopoïétique : espaces, images, sens*. Sesto S. Giovanni, Éditions Mimésis.

La neurohermenéutica de la sospecha. Una aproximación teórica

Renata GAMBINO

Grazia PULVIRENTI

Università degli Studi di Catania

renatagambino@gmail.com

grapulvir@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4713-8555

ORCID: 0000-0002-7341-8817

Resumen

Este artículo revisita la hermenéutica de la sospecha de Paul Ricœur considerándola un acto de interpretación inquisitivo basado en la intersubjetividad y destinado a desvelar significados ocultos y latentes del texto literario. En nuestra opinión, el marco teórico de Ricœur es relevante para los estudios neurocognitivos actuales aplicados a la literatura en cuanto a las cuestiones de encarnación (*embodiment*), simulación corporal e interpretación de significados textuales latentes y ocultos tras los evidentes. La práctica de la sospecha de Ricœur supone uno de los dos polos de nuestra investigación actual del texto literario, siendo el segundo la aproximación neurohermenéutica. Desde la perspectiva de lo que aquí definimos como la neurohermenéutica de la sospecha, el lector se convierte en intérprete y cuestiona el texto y los distintos niveles de sus rasgos superficiales cuando advierte claves inferenciales destacadas que desvelan significados secundarios. El proceso de construcción del significado depende de un acto creativo acaecido en la imaginación del lector, que encarna la (re-)construcción mental de la situación descrita en el texto. Por tanto, la interpretación de la sospecha no se apoya en el texto, el autor, el lector o el contexto cultural o cognitivo, sino en una relación compleja y dinámica que pivota alrededor de las facultades *encarnadas* comunes a todo ser humano. Proponemos que Ricœur, especialmente en las derivas postcríticas de la actualidad, puede resultar de gran ayuda para redefinir el placer de descifrar los mundos ficticios de la literatura en tanto que pone a prueba al lector para “jugar” con el texto literario, concebido como una *terra incognita* de múltiples e inagotables significados.

Palabras clave: Neurohermenéutica, Hermenéutica de la sospecha, Modelos situacionales, Corporalización.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 28/10/2020.

Traducción del inglés de Benito García-Valero.

Résumé

Dans cet article on revient sur l'herméneutique de la suspicion de Paul Ricoeur en l'envisageant comme un acte d'interprétation basé sur l'intersubjectivité et destiné à dévoiler des significations cachées et latentes du texte littéraire. À notre avis, le cadre théorique de Ricoeur est marquant pour les études neurocognitives actuelles appliquées à la littérature en ce qui concerne les questions d'incarnation (*embodiment*), simulation corporelle et interprétation des significations textuelles latentes et cachées derrière celles qui sont évidentes. La pratique de la suspicion de Ricoeur suppose l'un des pôles de notre recherche actuelle du texte littéraire, l'autre étant l'approche neuroherméneutique. Dans la perspective de ce qui est ici défini comme la neuroherméneutique de la suspicion, le lecteur devient un interprète et questionne le texte et les différents niveaux de ses traits superficiels quand il remarque des clés inférentielles saillantes dévoilant des significations secondaires. Le processus de construction de la signification dépend d'un acte créatif advenu dans l'imagination du lecteur, qui incarne la (re)construction mentale de la situation décrite dans le texte. Par conséquent, l'interprétation de la suspicion ne repose pas sur le texte, l'auteur, le lecteur ou le contexte culturel ou cognitif, mais sur un rapport complexe et dynamique pivotant autour des facultés *incarnées* communes à tout être humain. Nous proposons que Ricoeur, particulièrement dans les dérives postcritiques actuelles, peut être d'un grand secours pour redéfinir le plaisir de déchiffrer les mondes fictionnels de la littérature dans la mesure où il met à l'épreuve le lecteur pour « jouer » avec le texte, envisagé comme une *terra incognita* de significations multiples et inépuisables.

Mots-clés : Neuroherméneutique, Herméneutique de la suspicion, Modèles situationnels, Incarnation.

Abstract

In this paper we draw back to Ricoeur's hermeneutics of suspicion, considered as an act of mistrustful interpretation based on intersubjectivity and aiming at disclosing latent and hidden meanings in the literary text. In our opinion Ricoeur's theoretical frame is relevant for present-day neurocognitive studies about literature, with regard to the issues of embodiment, bodily simulation and interpretation of textual latent meanings hidden beyond the manifest ones. Ricoeur's practice of suspicion is one of the two poles of our present inquiry about literary text, while the second is our neurohermeneutic approach. In the perspective of what we here define as neurohermeneutics of suspicion, the reader becomes an interpreter, questioning the text with regard to its multilayered surface features as marking inferential clues unveiling secondary meanings. The meaning-making process depends on a creative act of the reader's imagination embodying the mental (re)construction of the situation described by a text. Therefore, suspicious interpreting does not rely in either the text, the author, the reader or the cultural and cognitive context, but in their complex and dynamic relationship, pivoting around the common embodied faculties of being a human. We claim that particularly in the postcritical venture, Ricoeur's hermeneutics, may be helpful in refiguring the pleasure of deciphering the fictional worlds of literature, challenging the reader to "play" with the literary text intended as a *terra incognita* of inexhaustible multiple meanings.

Keywords: Neurohermeneutics, Hermeneutics of Suspicion, Situation Models, Embodiment.

1. Introducción

Este artículo pretende enfatizar la importancia del principio de Ricœur de la “hermenéutica de la sospecha”, a tenor de los estudios neurocognitivos actuales de la literatura que abordan las cuestiones de la intersubjetividad como consecuencia de la encarnación o corporalización (conocida en inglés como *embodiment*), y de la interpretación como facultad cognitiva que reconfigura creativamente significados textuales latentes, ocultos tras los evidentes. La “lectura de la sospecha” (o “lectura suspicaz”) puede considerarse, por un lado, una actitud intelectual desmitificadora y, por otro, una desconfianza crítica en la aproximación a los textos literarios que hace posible obtener significados que de otra manera serían inaccesibles, y además amplificar el placer de leer literatura.

En la relativamente nueva empresa de las poéticas cognitivas, la narración es considerada una actividad fundamental de la mente durante la generación de conocimiento, y el lenguaje es estudiado a partir de sus rasgos cognitivos, que construyen nuestra forma de habitar el mundo y de extraerle un sentido (Lakoff & Johnson, 1980; Turner, 2014). Uno de los discursos mejor articulados sobre la construcción de significados fue desarrollado en términos filosóficos durante los años setenta y ochenta del siglo pasado por el filósofo francés Paul Ricœur, que entrelazó la reflexión antropológica y la fenomenología hermenéutica con unas comprensiones precoces sobre la intersubjetividad, el concepto de mente humana y sus procesos imaginativos y de construcción de significado.

Nos centraremos en la concepción del lenguaje de Ricœur como espacio de significaciones interrelacionadas complejas, en el que los significados no son solo explícitos y unívocos, sino también ocultos y plurívocos. Tomando en consideración la doble existencia de “significados aparentes y latentes”, propuso una “hermenéutica de la sospecha” concibiéndola como una desmitificación de significados ilusorios y como una restauración de significados latentes (Ricœur, 1965: 19). El principio de la sospecha conlleva una crítica radical contra la ilusión de la verdad positivista, tal y como demuestra con su análisis del pensamiento de los tres “maestros de la sospecha” (Freud, Marx y Nietzsche), capaces de “dégage[r] l’horizon pour une parole plus authentique, pour un nouveau règne de la Vérité, non seulement par le moyen d’une critique ‘destructrice’, mais par l’invention d’un art d’interpréter” (Ricœur, 1965: 41-42). La interpretación es por tanto concebida como el resultado de un proceso dialógico. El entendimiento es el resultado de una reconstrucción continua de significado que se debe a una relación intersubjetiva con los otros y las cosas, por medio de cierta herencia lingüística que nos permite establecer una relación de intercambio y diálogo con ellos.

¿Por qué consideramos la teoría de la sospecha de Ricœur especialmente prometedora en el marco de la actual empresa transdisciplinar que vincula las humanidades con los estudios neurocognitivos? La hermenéutica de la sospecha abre

una nueva perspectiva en el proceso de lectura de textos literarios, y sorprendentemente sale al encuentro de muchos de los resultados en que derivan las funciones de la mente-cerebro durante la experiencia de la lectura. Por tanto, en nuestro enfoque neurohermenéutico, la lectura de la sospecha puede considerarse un acto de interpretación basado en la intersubjetividad y en el desvelamiento de significados múltiples.

El método de Ricœur para conseguir una lectura rigurosa “realizada a contracorriente” (Felski, 2011: 222) ha sido recuperado recientemente no solo por los estudios religiosos y la antropología (para una revisión del asunto, véase Felski, 2009; 2011; 2015), sino también por las aproximaciones críticas a la literatura. Estos últimos estudios pretenden enfatizar la complejidad significativa velada y latente de los textos literarios y establecer “no solo un ejercicio cognitivo sino una orientación [...], una sensibilidad o disposición distinguidas cuyos parámetros excedan los pormenores de su contenido intelectual [...], un *ethos* que cuestione y se autocuestione incansablemente” (Felski, 2011: 219)¹. Con respecto a la crítica literaria, Felski (2015: 18) afirma que aún no se ha escrito “una historia amplia de la interpretación suspicaz” debido a la tensión desmitificadora que tendría y a la radical apertura que requeriría. Algunos académicos han reintroducido el concepto de “sospecha” en la crítica literaria con un sentido positivo (véase para una revisión de este proceso Felski, 2011), y han destacado su similitud con la actitud detectivesca y la teoría de juegos, aunque otros estudiosos, como Eve Kosovsky Sedgwick (1997), han tachado este tipo de lectura suspicaz de “paranoide” y restringida por métodos de la teoría crítica ya superados. En sentido opuesto argumentamos nosotras que, en el contexto de la deriva postcrítica actual, la hermenéutica de Ricœur puede resultar útil para reconfigurar el placer de descifrar los mundos ficcionales de la literatura, pues alienta al lector a “jugar” con el texto literario, concebido como una *terra incognita* de múltiples e inagotables significados.

El marco en el que inscribimos el concepto de sospecha no es el de la crítica literaria postestructuralista o deconstruccionista, sino el de los estudios neurocognitivos² de la literatura. En este marco, podría decirse que la actitud de la sospecha predice algunos desarrollos teóricos relativos a dos cuestiones: 1) La del círculo neurohermenéutico, contemplado como una dinámica ejecutada por el lector suspicaz que cuestiona el texto en un proceso cognitivo que requiere la participación de su sistema sensoriomotor (Gambino & Pulvirenti, 2018; 2019). 2) La de la intersubjetividad, concebida en términos de encarnación (*embodiment*). Desde esta nueva perspectiva, abordaremos cómo el texto literario activa en el lector suspicaz la construcción y des-

¹ Con el fin de facilitar la lectura, traducimos todas las citas de textos que no se encuentran originalmente escritos en francés.

² Para conocer otros intentos de vincular la teoría de Ricœur con los estudios cognitivos, remitimos al artículo de Geoffrey Dierckxens (2018).

velamiento de significados inscritos en las claves inferenciales que emergen de elementos lingüísticos, estilísticos y retóricos puestos de relieve (en inglés, *foregrounded features*). Este proceso causa que el lector reactive la respuesta fisiológica producida por tales elementos textuales, y reconfigure la relación entre cuerpo y cerebro desde una concepción encarnada de la experiencia lectora basada en la intersubjetividad. La teoría de la intersubjetividad ya estaba presente en Ricœur (1965, 376): “*tous nos rapports au monde ont une constitution intersubjective*”. En su opinión, toda la problemática del significado depende del fenómeno de la intersubjetividad: “*Tout sens a finalement des dimensions intersubjectives ; toute ‘objectivité’ est intersubjective, en tant que l’implicite est ce qu’un autre peut expliciter*” (Ricœur, 1965: 376). La cuestión de la intersubjetividad se halla en el núcleo de las últimas teorías de la cognición entendida como encarnada, insertada, accionada y extendida, tal y como han sido recientemente formuladas en el concepto de la “cognición de las 4E” (Newen *et al.*, 2018), llamada así por entender la intrincación de cuatro cualidades de la cognición aludidas mediante sus iniciales en inglés (*embodied, embedded, enacted, extended*), y que hacen referencia a la interrelación de cerebro, cuerpo, entorno y acción. En este marco, la función del cuerpo, del entorno y de la acción adquieren una relevancia extraordinaria especialmente en lo que respecta a la percepción, la intencionalidad, la cognición social, la producción cultural y la evolución (Newen *et al.*, 2018). La encarnación o corporalización se halla en el núcleo de un cambio radical en la manera de estudiar los procesos cerebrales que se activan durante la interacción con el entorno, y también durante las experiencias estéticas, como la lectura (Gallese, 2017; 2018). Los procesos cognitivos se conciben a partir de su base corporal, mientras que la experiencia estética se considera derivada del fenómeno de la simulación encarnada, entendida como fuente de empatía y de acción (Gallese, 2013; 2016; 2018b; 2018c). El concepto de encarnación sitúa en el núcleo de la reflexión el fenómeno de la intersubjetividad basada en la intercorporalidad; constituye la base de cualquier interacción humana, de cualquier acuerdo social y de cualquier forma de comunicación, incluida la experiencia estética, dado que conlleva un acuerdo sobre la definición de un conjunto de significados o sobre la evaluación de una situación (Gallese & Cuccio, 2015). La asunción de que la intersubjetividad, y por tanto la creación de significado, están basadas en dinámicas fisiológicas, neurológicas y culturales comunes a todos los seres humanos nos lleva a reconsiderar la hermenéutica del texto literario desde nuevos fundamentos.

En otro lugar hemos desarrollado el enfoque neurohermenéutico de la literatura considerando el texto literario en su construcción jerárquica y como respuesta al sistema efectivo de la mente encarnada desde una perspectiva tanto cognitiva como fisiológica (Gambino & Pulvirenti, 2018; 2019). Según nuestras hipótesis, los múltiples niveles operantes en la superficie del texto literario demandan la activación de procesos corporales, emocionales y cognitivos específicos en la mente del lector. In-

conscientemente, el autor es capaz de inducir procesos cognitivos específicos en el lector pues comparte con él las mismas estructuras fisiológicas y cognitivas humanas básicas. Al inscribir este concepto en el marco de la teoría de Ricœur proponemos que su concepto de sospecha puede ser considerado un principio heurístico enraizado en la intersubjetividad y la intercorporalidad. Una neurohermenéutica de la sospecha es aquella que confiere al lector la posibilidad de cuestionar el texto en relación con significados que están ocultos por no estar expresados directamente por la mente del autor, sino que se hallan diversamente estratificados en los rasgos superficiales del texto y pueden ser distinguidos por claves inferenciales que aparecen marcadas gracias a la puesta en relieve de ciertos elementos fonológicos, morfosintácticos o retóricos.

2. La mente suspicaz

Ricœur teorizó el principio de la sospecha en su libro *De l'interprétation : essai sur Freud* (1965) como una tensión hacia la desmitificación de falsas verdades inspirándose en los tres maestros de la sospecha: Freud, que desveló las dinámicas de la psique; Nietzsche, que cuestionó la realidad biológica de las asunciones de la falsa moral; y Marx, que denunció el determinismo económico. En sus trabajos, el mismo acto de entender es hermenéutico, igual que lo es el acto de descifrar significados según la existencia de un nivel de expresión primario o secundario. Por consiguiente, la hermenéutica estabiliza la condición doble de la conciencia anclada en la antonimia “caché-montré”, “simulé-manifesté” (Ricœur, 1965: 42). En el caso de los tres pensadores, la acción de descifrar se relaciona con un trabajo opuesto de cifrado, producido respectivamente por el ser social (Marx), la voluntad de poder (Nietzsche) y el inconsciente (Freud). Para deconstruir “la ilusión de conciencia” derivada de tales elementos, Marx, Nietzsche y Freud construyeron sus procedimientos de desmitificación basándose en la práctica de la sospecha.

En el nivel lingüístico, la sospecha es entendida por Ricœur como la actitud que emerge de interpretar la existencia de significados dobles en enunciados y sistemas de signos. Alison Scott-Baumann afirma que el uso de Ricœur del concepto de sospecha no es estable. En su opinión, la expresión “hermenéutica de la sospecha” no coincide con el significado preciso que le atribuye la investigación de los maestros de la sospecha. Scott-Baumann (2009: 59) afirma también que el uso de este término por otros estudiosos no coincide siempre con la intención original de Ricœur:

La expresión “hermenéutica de la sospecha” se usa a menudo en filosofía, teología y literatura aunque frecuentemente se malentiende: se atribuye por error al libro de Ricœur sobre Freud y se tiene casi como un sinónimo de la expresión “maestros de la sospecha”. [...] La expresión no se suele contextualizar como parte de un importante debate sobre el significado que Ricœur emprendió.

Estas afirmaciones requieren una breve contextualización del problema antes de profundizar en la argumentación que Ricœur expone en su libro *De l'interprétation : essai sur Freud* (1965). Scott-Baumann refiere la dicotomía postulada por Gadamer entre “hermenéutica en el sentido clásico”, es decir, la interpretación de los significados manifiestos del texto, y la “crítica y sospecha radical hacia el entendimiento y la interpretación”. La dicotomía entre “hermenéutica del respeto” y “hermenéutica de la sospecha” no puede ser superada, según Gadamer, porque la última implica un desafío radical a la “validez de las ideas” (Gadamer, 1984: 313).

Por el contrario, en nuestra opinión, la cuestión crucial sobre la sospecha de Ricœur es la asociación de una tensión negativa (dudar y desenmascarar) con una positiva, que es el proceso de recuperar significado, dado que el lenguaje en sí mismo es concebido por Ricœur como “un modo de ser” (Ricœur, 1971: XV). Los dos procesos, el de sospechar y el de restaurar significado, son diferentes, pero están íntimamente relacionados y construyen un palimpsesto para todo el marco de la fenomenología hermenéutica de Ricœur. El mismo Ricœur no concebía los dos tipos de hermenéutica como opuestos: “Una está orientada al resurgimiento de símbolos arcaicos y la otra hacia el surgimiento de nuevos símbolos y figuraciones emergentes” (Ricœur, 1976: 56).

La práctica de los maestros de la sospecha lucha en primer lugar contra el acto inconsciente de engañar a otros o a nosotros mismos en lo relativo a motivaciones, acciones o creencias. Deconstruyeron el principio de lo consciente, lo autoconsciente y el autoconocimiento. Ya durante el proceso cognitivo básico de percibir y elaborar perceptos el ser humano es engañado por el hecho de que la percepción no es neutral, sino influida por muchos aspectos, especialmente las experiencias subjetivas y las memorias, el deseo y el narcisismo (Ricœur, 1965). Desde esta perspectiva, la gran contribución de los maestros de la sospecha consistió en desenmascarar el falso principio de la conciencia y en poner en acción una práctica de rechazo a los significados aparentes, dudando profundamente de sus motivaciones auténticas, y partiendo en busca del significado de lo que es ser humano.

Retomamos ahora la hermenéutica de la sospecha —que es la que resulta relevante para nuestra investigación—, para recordar que se ocupa del ámbito de los significados, concebidos como un sustrato oculto bajo la capa de la apariencia. También Ricœur (1971: XV) considera el proceso de autoconocimiento como:

[...] siempre indirecto y procedente de la interpretación de signos dados al margen de mí en la cultura y en la historia [...].
El sujeto de la autocomprensión es un regalo de la comprensión en sí mismo y de la invitación del significado inscrito en el texto.

El significado se sitúa por tanto en palabras y signos. La hermenéutica de la sospecha contempla la cuestión del significado en cualquier forma de sistema signico,

desde el lingüístico a aquellos que expresan constructos humanos, como figuras, símbolos, historias y subjetividad, concebidas no como modelos impersonales, sino como cuerpos vivientes insertados en contextos histórico-políticos específicos.

Aunque Ricœur argumentó sobre los límites del autoconocimiento, creía en el poder humano de descifrar signos. Este credo gnoseológico en la lectura de signos es una actitud fundamental en su fenomenología hermenéutica, anticipada en *La symbolique du mal* (1960) y desarrollada en *De l'interprétation : essai sur Freud* (1965), así como en sus estudios sobre hermenéutica. Dio gran importancia a la interpretación de símbolos como “el lugar de mayor densidad”:

Es en el símbolo donde el lenguaje se desvela en su fuerza mayor y con su mayor completitud. Dice algo independiente de mí, y dice más de lo que yo puedo entender. El símbolo es sin duda el lugar privilegiado del excedente de significado (Ricœur, 1971: XVI).

Ricœur echa la vista atrás hasta el tratado de Aristóteles *Peri Hermêneias* (*Sobre la interpretación*) y arguye que ya para el filósofo griego interpretar significaba “decir algo de algo”, y que esta significación en sí misma estaba presente en sustantivos, verbos, proposiciones y en el discurso en general (Ricœur, 1965: 30). Por tanto, el acto de la interpretación comienza durante el mismo proceso de crear un enunciado, dado que “est interprétation tout son émis par la voix et doté de signification – toute *phônè sematzikè*, toute *vox significativa*” (Ricœur, 1965: 30). Para Aristóteles, la interpretación mira al enunciado, puesto que “nous disons le réel en le signifiant ; en ce sens nous l'interprétons” (Ricœur, 1965: 31). La “signification de la phrase”, es decir, la proposición declarativa, ya es una interpretación del mundo: “La rupture entre la signification et la chose est déjà consommée avec le nom et cette distance marque la place de l'interprétation” (Ricœur, 1965: 31). Sobre la pluralidad de significados que emerge de la unicidad de la esencia de la vida, argumenta que la unidad de lo referencial no genera una única significación: “ces sens multiples de l'être sont les ‘catégories’ même – ou les ‘figures’ – de la prédication ; aussi cette multiplicité traverse-t-elle tout le discours” (Ricœur, 1965: 32).

Además de la práctica específica de la sospecha concebida como una clave para llegar a significados diferentes, Ricœur recoge un tipo de historia de la hermenéutica que comienza por la exégesis bíblica, para la cual la interpretación textual es tenida como una precisa “ciencia de las reglas”, y va más allá con la extensión del concepto de hermenéutica como “interpretación *naturae*”. El punto de inflexión de su concepto de hermenéutica es el doble concepto de la restauración y manifestación del significado:

D'un côté, l'herméneutique est conçue comme la manifestation et la restauration d'un sens qui m'est adressé à la façon d'un message, d'une proclamation ou, comme on dit quelquefois,

d'un *kerygme* [...] elle est conçue comme une démystification, comme une réduction d'illusions (Ricœur, 1965: 35-36).

Recuperando la *epoché* de Husserl, Ricœur ancla su teoría en la verdad de los símbolos considerados como un cumplimiento de la intención significadora; de esta asunción deriva los conceptos de sentido segundo (significado secundario) como habitantes del primer sentido (significado primario o literal). Para Ricœur (1965: 36),

[...] l'herméneutique [est] mue par cette double motivation : volonté de soupçon, volonté d'écoute ; vœu de rigueur, vœu d'obéissance ; nous sommes aujourd'hui ces hommes qui n'ont pas fini de faire mourir les *idoles* et qui commencent à peine d'entendre les *symboles*. Peut-être cette situation, dans son apparente détresse, est-elle instructive: peut-être l'extrême iconolâsme appartient-il à la restauration du sens.

Ricœur consigue una comprensión universal del conocimiento humano como una tensión concebida como *eros*, deseo y amor, que entiende consustancial a la naturaleza humana. De esta asunción ontológica deriva la necesidad de considerar también el acto de reflexionar como un acto de interpretación enraizado en el acto de existir “dans des signes épars dans le monde” (Ricœur, 1965: 54). De hecho, el modo de existir de los seres humanos en la filosofía de Ricœur está profundamente relacionado con el lenguaje, tal y como afirma taxativamente: “les hommes sont nés au sein du langage, au milieu de la lumière du logos ‘qui éclaire tout homme venant au monde’” (Ricœur, 1965: 38). De esta premisa se deduce que el acto de usar el lenguaje puede considerarse desde diferentes perspectivas: ontológica, filosófica (en cuanto a la cuestión de la conciencia), hermenéutica (en cuanto a la cuestión de los símbolos y la interpretación de los dobles significados); todas ellas unificadas por la tensión que explicábamos al comienzo del párrafo.

Para los propósitos que acometemos, nos interesa particularmente asumir las teorías de Ricœur en lo que respecta a lo simbólico, donde nuestra autocomprensión está determinada por la expresividad, la temporalidad y la importancia ontológica que los símbolos confieren a la vida humana. Para nosotras es especialmente relevante en la teoría de la sospecha de Ricœur la cuestión epistemológica, que trata específicamente con el concepto del doble significado en el lenguaje y con lo que él llama “lo simbólico”. Su idea de lo simbólico se retrotrae a la definición de Cassirer, quien lo concibió en relación con los procesos cognitivos de la mente humana, implicado en la organización de la experiencia del sujeto y del mundo: “Le ‘symbolique’ désigne le commun dénominateur de toutes les manières d'objectiver, de donner sens à la réalité (Ricœur, 1965: 20). Por tanto, Ricœur usa lo simbólico en un sentido amplio para indicar las herramientas culturales a través de las cuales aprehendemos y organizamos la cognición: “langage, religion, art, science” (Ricœur, 1965: 20). Estas herramientas

están presentes en sistemas de signos construidos sobre la posibilidad de abarcar un “grado mayor” de significación si son comparados con otros signos sensoriales. Lo simbólico es así un ámbito de expresiones con significado doble o plurívoco. La inestabilidad derivada exige un trabajo de interpretación que intercepte los muchos significados adheridos a la textura semántica:

Il y a symbole lorsque le langage produit des signes de degré composé où le sens, non content de désigner quelque chose, désigne un autre sens qui ne saurait être atteint que dans et par sa visée (Ricœur, 1965: 25).

La función simbólica también es concebida como un acto de “médiation par le moyen de laquelle l'esprit, la conscience, construit tous ses univers de perception et de discours” (Ricœur, 1965: 19). Ricœur afirma que los símbolos alcanzan tres ámbitos principales: el primero, el más dominante, es el sagrado, en el cual las acciones y las expresiones de las experiencias cotidianas designan análogamente otras experiencias en el universo del discurso, como los rituales de purificación (lavar, quemar, enterrar) o símbolos (el sendero sinuoso, el cielo, el agua): “L’expressivité du monde vient au langage par le symbole comme double sens” (Ricœur, 1965: 24). El segundo ámbito de emergencia de lo simbólico es el onírico, en el cual se certifica el hecho de que el significado manifiesto, que puede ser reconstruido en la narración del sueño durante el estado de vigilia, es solo un espejo de significados ocultos que deben ser desvelados. El tercer ámbito de lo simbólico es el de “l’imagination poétique” (Ricœur, 1965: 24), y así Ricœur no concibe la imaginación como un proceso de presentar cosas ausentes o de formar imágenes mentales, sino como un acto lingüístico que crea una nueva dimensión del ser a través del poder expresivo del lenguaje en “l’origine de l’être parlant” (Bachelard *apud* Ricœur, 1965: 24).

¿Qué tienen en común estos diferentes ámbitos de lo simbólico? El principio es el *analogon*. Confiere relevancia al cambio del significado literal al significado en “segundo grado”: “je suis porté par le sens premier, dirigé par lui vers le sens ; le sens symbolique est constitué dans et par le sens littéral qui opère l’analogie en donnant l’analogue” (Ricœur, 1965: 26).

Esta relación no es estable y puede variar, puede resultar “inocente” o una “distorsión ingeniosa”: cuestión importante para nuestra interpretación de textos literarios, puesto que ambas formas –la analogía inocente y la distorsión ingeniosa (o camuflaje)– pueden estar presentes en diferentes proporciones, según las diferentes tipologías textuales y las intenciones comunicativas del autor. Por ejemplo, la estratificación del significado en los poemas es más compleja que en la narración, dada su formalización lingüística extrema y la presencia de niveles superpuestos de desfamiliarización (fonológica, morfosintáctica, niveles retóricos) que crean campos con una elaboración formal más alta dentro del texto. La diferente proporción entre analogía

inocente y distorsión ingeniosa puede también verse como el resultado de la elección precisa de un autor. En cualquier caso, Ricœur considera que el primer significado – explícito en el nivel de la expresión literal– disfraza o desvela lo que define como “significado segundo”. Queda en manos del lector descubrir el significado segundo llevando a cabo un proceso de cuestionamiento escéptico y descubriendo la ambigüedad que caracteriza lo simbólico: “L’ambiguïté du symbole n’est pas alors un défaut d’univocité, mais la possibilité de porter et d’engendrer des interprétations adverses et cohérentes chacune en elle-même” (Ricœur, 1965: 478).

Desde esta perspectiva, afirmamos que lo que postula Ricœur sobre lo simbólico podría ajustarse a los textos literarios si los consideramos dispositivos complejos de significados plurívocos, es decir, texturas verbales en las que los significados coexisten y no son dados de forma inmediata, sino que están ocultos, escondidos tras expresiones aparentemente simples. En su artículo “Existence et herméneutique” (Ricœur, 1969), define lo simbólico como “toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui n’est peut être appréhendé qu’à travers le première” (Ricœur, 1969: 16). El acto de entender va a la par con el de interpretar y está enraizado en el doble significado del lenguaje, dado que “l’interprétation appartient organiquement [...] à son double sens” (Ricœur, 1965: 27).

¿Cómo se puede entender el significado segundo? La cuestión nos ha llevado a poner en relación el concepto de Ricœur de significados plurívocos y el principio de sospecha con el enfoque neurohermenéutico que hemos desarrollado en estudios previos (Abramo, Gambino & Pulvirenti, 2017; Gambino & Pulvirenti, 2018; 2019). Es común considerar el texto literario como dispositivo y fuente de significados abundantes. Esta “épaisseur du sens multiple” (Ricœur, 1965: 56) exige el proceso de comprensión, y dirige un acto de interpretación que consiste “moins à supprimer l’ambiguïté qu’à la comprendre et à en expliciter la richesse” (Ricœur, 1965: 56). La presencia de múltiples significados en un texto literario activa en el lector el proceso de interpretación, es decir, provoca la necesidad de estabilizar el horizonte de la comprensión: “le surcroît même du sens, par rapport à l’expression littérale qui met en mouvement l’interprétation” (Ricœur, 1965: 27). La estructura del texto literario, con sus ambigüedades, invoca a la interpretación: “[...] il y a quelque chose à développer, à désimpliquer [...]” (Ricœur, 1965: 27). El doble significado pide a la mente del lector el proceso de “destapar” las ambigüedades textuales, extrayendo sentido al texto.

3. Significados múltiples

La cuestión de la polisemia ha sido abordada en diferentes ámbitos de la crítica literaria y también en investigaciones de la estética de la recepción. Yuri Lotman ya interpretaba el “lenguaje poético” –refiriéndose en general al literario– como un sis-

tema de “segundo grado” en comparación con el lenguaje natural, basándose para ello en la peculiar relación entre los rasgos lingüísticos que producen múltiples significados (Lotman, 1977: 12). Desde esta perspectiva estructuralista, Lotman entiende que el significado y sus implicaciones ideológicas dependen de la estructura poética del lenguaje: “El contenido-idea de una obra es su estructura” (Lotman, 1977: 12). Los rasgos “estructurales” del texto literario, su “modelo artístico” específico –tal y como lo construye el autor– muestra el mundo del autor y, en consecuencia, su manera de pensar sobre el mundo mismo (Lotman, 1977: 12). Lotman entendía el texto poético metaestructurado como un texto diferente al comunicativo o al informativo a causa de sus rasgos precomunicativos, es decir, el texto literario no pretende comunicar, sino activar experiencias a través de sus rasgos formales. La relación entre idea-contenido y estructura refleja la relación entre la vida y los mecanismos biológicos del mundo vivo: la vida es la función del organismo vivo y no puede concebirse fuera de él:

La vida, propiedad principal de un organismo vivo, no puede pensarse fuera de su estructura física; es una función de este sistema efectivo. El científico literario que espere comprender una idea que fuera independiente del sistema del autor para modelar el universo, independiente de la estructura de la obra de arte, es un científico idealista que intenta separar la vida de la estructura biológica concreta cuya misma función es esa vida (Lotman, 1977: 12).

Los rasgos formales no son elementos meramente ornamentales o persuasivos, son ambiguos y comunicativos al mismo tiempo, o lo que es lo mismo, producen un “ruido” (Paulson, 1988) que conduce a la emergencia de infinitos niveles nuevos de significado (Lotman, 1977: 66) y estimula un “anhelo” creativo en el lector. De hecho, la naturaleza organizativa del texto poético exhibe una potencialidad infinita que depende del peculiar juego “entre el orden redundante y la sorpresa informativa” (Paulson, 1988: 43). El texto poético va más allá del sistema “palabra-signo” causal y lineal ya que atrae al lector hacia la creación de nuevos sistemas y códigos significantes secundarios o terciarios. Esta multiplicación de los niveles del significado, de las relaciones y de los códigos constituye la esencia del lenguaje literario y suscita la emergencia de significado a partir del proceso de la lectura literaria: “Lo que es extrasistémico en la vida se representa como polisistémico en el arte” (Lotman, 1977: 72). Las peculiares cualidades de un texto literario son emergentes, dependientes del contexto y complejas. El lector no desvela las diversas capas semánticas implicadas en el texto literario, de manera que algunas permanecen sin descodificar o, como Paulson dice, “ruidosas” (Paulson, 1988). El texto literario, más que ningún otro tipo de texto, produce en el lector la activación de dinámicas únicas y específicas entre todos los elementos del texto para poder construir significado.

4. Encarnación e intersubjetividad

Puede concebirse la literatura como un fenómeno arraigado en la corporalidad y como un proceso que refleja las complejas interacciones entre el cerebro, el cuerpo, el entorno y el contexto histórico, cultural y social (Thelen, 2001). El lector puede descubrir los mecanismos inferenciales y representacionales más refinados que regulan la creación de un mundo ficcional con inagotables significaciones, mediante el accionamiento (*enaction*) de las representaciones literarias del texto en su calidad sensoriomotora, “encarnando” el mundo ficcional con sus emociones, memorias y demás experiencias vitales.

En la base del complejo y solo parcialmente conocido proceso de lectura de un texto literario radica el fenómeno teorizado y definido por Vittorio Gallese como “simulación encarnada” (*embodied simulation*). Su funcionamiento se basa en la simulación motora, la cual es parte de un fenómeno descrito por Gallese como “cognición motora”, a través de la cual las habilidades cognitivas, como la identificación de las intenciones motoras en el comportamiento de los demás, así como la anticipación de acciones, se fundamentan y posibilitan gracias a la arquitectura funcional del sistema motor, el cual a su vez está organizado en términos de acciones motoras con propósitos específicos:

Nuestra capacidad de crear sentido a partir de las acciones, emociones y sensaciones de los demás antes de filtrarlas por la razón depende de la simulación encarnada, un mecanismo funcional a través del cual las acciones, las emociones y las sensaciones que vemos activan nuestra propia representación interna de estados corporales que están asociados a estos estímulos sociales, como si estuviésemos afectados por una acción similar o experimentando una emoción o sensación similar. La activación de las mismas áreas cerebrales durante la experiencia de acciones, emociones o sensaciones, sean en primera o en tercera persona, parece indicar que, además de la evaluación cognitiva explícita o el estímulo social, probablemente haya un mecanismo filogenéticamente anterior que permite la comprensión experiencial y directa de los objetos y del mundo interior de los demás (Freedberg & Gallese, 2007: 198).

Los procesos motores implican no solo los componentes dinámicos o cinéticos de las acciones, sino también las representaciones motoras de los propósitos de estas. Las acciones son percibidas al nivel del sistema motor en la interacción con los demás. De hecho, hay una relación anatómica y funcional muy próxima entre la acción y la semántica, lo cual supone hablar de una integración sensoriomotora entre la acción del sujeto en relación con un objeto y su significado: algunas áreas del cerebro (incluidas la frontal, la parietal y la temporal) producen algo parecido a una “copia”

de los patrones motores con el fin de ejecutar acciones que corresponden con cosas en el mundo, y lo hacen en relación con la codificación de significado de tales cosas dadas en la realidad (Gallese *et al.*, 1996: 593-609). Según el concepto de simulación encarnada, el común denominador que constituyen el cuerpo físico y sus características permite inferir emociones y estados de ánimo mediante la lectura:

Muchas pruebas convincentes muestran que los humanos, cuando procesamos el lenguaje, activamos el sistema motor tanto en el nivel fonarticulatorio como en el semántico. Cuando escuchamos palabras pronunciadas en alto o miramos a alguien que nos habla, nuestro sistema motor simula los gestos empleados para producir esas mismas palabras. Además, el procesamiento de acciones relacionadas con expresiones lingüísticas activa regiones del sistema motor congruentes de manera sematotópica con el contenido semántico procesado. Leer o escuchar una frase que describe la acción de una mano activa la representación motora de esa misma acción (Gallese & Cuccio, 2015: 11).

En consecuencia, el sustrato corporal o, en otras palabras, fisiológico y emocional, amplifica la posibilidad de “inferir” cualidades significantes del texto más allá de las categorías retóricas. La posibilidad de este tipo de “inferencia” se basa en el concepto de “intersubjetividad” que participa en el proceso de la simulación encarnada. Gallese y Cuccio (2015: 8) teorizan sobre el concepto de intersubjetividad como consecuencia del descubrimiento de las neuronas espejo:

Una de las consecuencias del descubrimiento de las neuronas espejo fue la posibilidad de derivar la subjetividad de la intersubjetividad al nivel de descripción subpersonal. La sensación de subjetividad se desarrolla precozmente en primer lugar por un sujeto que es ante todo físico y corporal, y que está constituido precisamente por la posibilidad de interactuar y actuar con otros. La simulación encarnada puede proveer la base neurobiológica de formas más tempranas de intersubjetividad a partir de las que se desarrolla el sujeto. El descubrimiento de las neuronas espejo y del mecanismo simulador podría por tanto acentuar que ser un sujeto también implica serlo junto a otro. [...]. El descubrimiento de las neuronas espejo nos da una noción de base empírica de intersubjetividad connotada primero y principalmente como intercorporalidad –la resonancia mutua de comportamientos sensomotores intencionalmente significativos–.

La intersubjetividad implica entonces nuestra habilidad de compartir emociones y sensaciones con los demás, convocando las mismas áreas visceromotoras y

sensoriales del cerebro que se activan cuando observamos a otras personas que tienen esas mismas emociones o sensaciones. La intersubjetividad es la base de la simulación encarnada que nos permite “sentir por” y “empatizar con” otros seres humanos. El proceso se activa especialmente en la literatura cuando el lector experimenta imágenes y personajes ficticios como si fueran parte del mundo real. Esta perspectiva cambia de manera radical nuestra forma de entender la producción y recepción literarias, pues enfatiza el papel central que juega la participación sensorial de nuestro cuerpo en la experiencia estética.

5. Las dinámicas de la neurohermenéutica de la sospecha

La simulación encarnada dirige las complejas dinámicas que el autor ejecuta durante la elaboración de su experiencia del mundo en representaciones mentales transformadas en lenguaje, deviniendo de esta manera en símbolos y metáforas de un mundo en “segundo grado”, el mundo ficticio, caracterizado por lo que Ricœur definió como doble significado. La simulación encarnada dirige también los actos del lector³, quien es guiado por el texto para crear su propio mundo imaginario según su percepción, trasfondo cultural, experiencias, memorias, emociones y facultades imaginativas (Abramo, Gambino & Pulvirenti, 2017). Atribuye Ricœur al lector el proceso de creación de significado concibiéndolo como una reconfiguración del mundo mental del autor (Ricœur, 1983) y como un desvelamiento de significados secundarios que surgen de los primarios.

¿Cómo pueden desvelarse significados secundarios asumiendo una actitud suspicaz? Nos retrotraemos a la hermenéutica de Schleiermacher (1998) para proponer la descripción de la relación entre autor, texto y lector como una dinámica circular que conlleva procesos corporales, emocionales y cognitivos; en otras palabras, como un “círculo neurohermenéutico”. Esta perspectiva holística pretende observar fenomenológicamente el proceso de creación de significado del lector mientras lee un texto literario mediante la reconfiguración de algunos de los procesos mentales-corporales, de las actitudes e intenciones conceptuales puestas en juego por el autor, que organiza sus propios mundos en términos de “lenguaje formal” (o la forma del lenguaje) de la literatura (para Lotman, opuesto al lenguaje natural; Lotman, 1977). Desde esta perspectiva, el significado no depende ni del texto, ni del autor, ni del lec-

³ Según el enfoque aplicado, el lector se entiende como “receptor implícito” –destinatario presupuesto e ideal que existe en la imaginación del autor y puede ser reconstruido a través de información extratextual–, o bien como “lector abstracto” en referencia a lo que Mukarovsky concibió como entidades “abstractas” de la obra o, finalmente, según la teoría de la recepción, como “lector real”, el que recibe y modifica las imágenes mentales al tiempo que lee en concordancia con su conocimiento subjetivo y su experiencia, respondiendo también al texto de diferentes maneras y desde distintos niveles de conciencia. Para conocer una exposición más detallada de estos contenidos, véase *The Living Handbook of Narratology* en la edición online que utiliza Miall (2006).

tor, ni tampoco del contexto cognitivo o cultural, sino de la relación compleja y dinámica que los implica a todos en un acto productivo de la imaginación. Visto desde nuestro enfoque neurohermenéutico (Gambino y Pulvirenti, 2018; 2019), el texto es considerado un dispositivo cognitivo que refleja dinámicas mentales fundamentales, que son suscitadas selectivamente por el autor (este aspecto de la intencionalidad aparece desarrollado en Freeman, 2007: 1179) por medio de rasgos lingüísticos, estilísticos y retóricos manifestados en la forma del lenguaje literario. Tales rasgos afectan al cuerpo y a los procesos imaginativos, emocionales y cognitivos del lector, al tiempo que este identifica las claves inferenciales del texto, comenzando por el análisis de los rasgos puestos en relieve de manera estructural, estilística o retórica. Así, la cuestión de la recepción de los textos literarios, ya estudiada por los métodos de la estética de la recepción (Iser, 1976; 1991), converge de forma transdisciplinar con el análisis lingüístico, estilístico y semántico de la crítica literaria y con el análisis cognitivista del discurso. El enfoque neurohermenéutico devuelve al autor y al lector la presencia de su cuerpo y de sus funciones cerebrales en el acto creativo e interpretativo, y así reintroduce el principio de intencionalidad en la producción y recepción literarias.

Al vincular el principio de sospecha de Ricœur con la neurohermenéutica, podemos focalizar los elementos intencionales escondidos en el texto que ponen en marcha el círculo neurohermenéutico; en otras palabras, el proceso que acontece durante el acto de lectura por el cual los elementos intencionalmente escondidos por el autor en el texto excitan la mente del lector con el fin de activar su propio proceso exegético ante la pluralidad de significados. Desde la perspectiva de Ricœur, ello supone decir que la tarea del lector es bucear en el texto-estructura para descubrir lo que permanece latente o ambiguo en el nivel literal. Esta dimensión de la sospecha es lo que transforma a un lector común en un intérprete suspicaz:

[...] *l'interprétation*, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale ; je garde ainsi la référence initiale à l'exégèse, c'est-à-dire à l'interprétation des sens cachés. Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs ; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste (Ricœur, 1969: 16-17).

Desde el punto de vista de la neurohermenéutica de la sospecha, el lector inicia el proceso dinámico movido por la tensión de descifrar las claves inferenciales en relación con su situación textual, sus dominios subtextuales y con un amplio trasfondo de construcciones lingüísticas, ideológicas, sociales, políticas y culturales, no porque el texto sea “síntoma” de condiciones sociales o económicas, sino porque vela

y desvela el contexto en el que es situado y con el que interactúa a causa de la relación intersubjetiva entre lectores y autores.

La interacción del lector con el mundo real hace que el proceso neurohermenéutico se convierta en un sistema abierto que implica al autor, al texto y al lector en una dinámica de continuo ocultamiento y desvelamiento (Ricœur, 1975). Este proceso puede ser descrito como un diálogo exquisito, basado en la asunción de que el procesamiento del lenguaje se corresponde con la activación de las mismas regiones sensomotoras que participan en la percepción y en la acción, tal y como proponen las teorías anteriormente mencionadas de la simulación encarnada.

Para llegar a una comprensión del texto que vaya más allá del nivel superficial y active el principio de sospecha, el lector ha de capturar y “descifrar” las “claves inferenciales” inscritas en el texto como trazos de intenciones autorales⁴, que guían al lector a la determinación de significados latentes. Las inferencias acaecen durante la lectura del texto y están relacionadas con los procesos de extraer conclusiones a partir de evidencias. La actitud interpretativa, implicada en el principio de sospecha, guía al lector en la integración del significado literal del texto con conocimientos previos de diversa índole, y se basa en la “asunción de que la comprensión es un proceso constructivo que refleja interacciones entre lector, texto y tarea en un contexto sociocultural concreto” (Goldman, McCarthy & Burkett, 2015: 387). La adopción de la actitud interpretativa depende de la tarea avalada por el lector y también en gran medida de los conocimientos previos del lector sobre el mundo, el tema, las características del texto, los estándares de coherencia, así como la intención comunicativa del autor. En las teorías contemporáneas del discurso, la actitud interpretativa se caracteriza por la comprensión y la representación; en otras palabras, el nivel literal –o texto base– o bien refleja la información explícita dada en el texto o bien puede ser inferida con el uso de conocimientos previos. La generación de la situación modelo propuesta por el texto literario supone que el lector vaya más allá de lo que resulta explícito en el texto y necesite operar en un nivel más profundo o global (por ejemplo: elementos psicológicos de los personajes o inferencias interpretativas temáticas; Goldman, McCarthy & Burkett, 2015):

Obtener significado de un texto o poema literario requiere algo más que comprender palabras y frases, en concreto, la (re-)construcción mental de la situación descrita en el texto –modelos de simulación– que hipotéticamente emergen a través de la integración del conocimiento del mundo que tenga el lec-

⁴ Esta idea requiere reintroducir una categoría que el estructuralismo y las investigaciones cuantitativas habían rechazado *a priori*, y que es el estudio de la intención autorial como acicates para la interpretación textual. En nuestra opinión, esta categoría debe ser reintroducida una vez haya sido considerado el concepto de simulación encarnada postulado por Vittorio Gallese, dada su relevancia para el acto de leer e interpretar.

tor con la información explícitamente presente en el texto (Jacobs & Williams, 2018: 2).

Los patrones específicos del lenguaje o los recursos retóricos pueden evidenciar las intenciones comunicativas del autor. Por tanto, la actitud interpretativa bebe del significado literal pero conecta o asocia lo literal con el conocimiento contextual, las tendencias generales para abordar la naturaleza humana, los principios de la vida y las experiencias personales, etc. Ello acontece sobre la base de resonancia mutua de comportamientos sensomotores intencionalmente significativos y sobre principios que parecen gobernar la manera en que opera el mundo. Los estudios empíricos han desvelado que, al asumir una actitud interpretativa, las inferencias textuales están derivadas principalmente del texto y no tanto simplemente basadas en el texto, es decir, el acto interpretativo (el ejercicio de la sospecha) activa facultades personales, creativas e imaginativas en el lector (Kintsch & van Dijk, 1978; Van Dijk & Kintsch, 1983).

Caracterizan a los textos literarios un nivel de significado superficial y otro más profundo, lo cual implica decir que el texto superficial conscientemente “usa convenciones que proveen de pistas para acceder a un significado más profundo” (Goldman, McCarthy & Burkett, 2015: 395). Algunos elementos del texto literario están cargados de potencial relevancia, aparecen en posiciones privilegiadas, están acentuados por medios fonológicos, sintácticos o semánticos, crean rupturas, parecen oscuros, fuera de lugar, resultan metafóricos, simbólicos, satíricos, etc. En definitiva, están “puestos en relieve” y por tanto generan claves inferenciales para la actitud interpretativa (McCarthy, 2015; McCarthy & Goldman, 2017).

Identificar estas claves requiere que el lector suspicaz amalgame información de distintas partes del texto, contrastándola con sus conocimientos previos, produciendo imágenes mentales personales y activando el proceso de creación de significado que trasciende los lindes del significado aparente y unívoco.

Las claves inferenciales emergen del fenómeno de los elementos puestos en relieve, tal y como teorizaron Miall y Kuiken (1994), y provocan desfamiliarización. Estos rasgos deberían ser detectados en relación tanto con la coherencia interna del texto como con los marcos epistemológicos contingentes reconstruidos por la investigación en especificidades históricas, sociales, culturales, filosóficas, lingüísticas y estéticas de la época. Una actitud interpretativa implica por lo general la participación activa del lector para trascender el texto o la situación específica y elaborar inferencias explicativas de las claves que operan en el texto. Esto determina respuestas específicas en el proceso de lectura, suscitando en el lector el ejercicio de la sospecha. En este sentido, consideramos centrales los rasgos puestos de relieve, pues alrededor de ellos el estudio del texto literario puede ser interpretado en su desvelo de lo que resulta latente, plurívoco o ambiguo.

La expresión “puesto de relieve” –como dijimos, del inglés *foregrounding*, presumiblemente introducida por Garvin (1964: 19) como una traducción del término checo *aktualisce* de Mukarovsky (véase Leech, 1969)– parece estar íntimamente conectada con el segundo nivel de Rosenblatt de la comprensión (interpretación) del texto según la teoría lingüística de la poesía de Leech. En términos lingüísticos, la figura puesta de relieve es escogida por el lector entre todos los elementos que forman el trasfondo [*background*] lingüístico del texto, y la considera “la parte más cautivadora y significativa del mensaje, y la interpreta en contraste con los patrones esperables del trasfondo” (Leech, 1969: 57). En opinión de Miall y Kuiken, los elementos de relieve causan supuestamente una impresión de desfamiliarización en el lector, refieren un rango de efectos estilísticos, y son considerados “marcas de literariedad” (Miall & Kuiken, 1994: 337). Sus hipótesis proponen que “cuando la percepción se desautomatiza, el lector emplea los sentimientos que son evocados para encontrar o crear un contexto en el que los aspectos desfamiliarizados de la historia pueden ser ubicados” (Miall & Kuiken, 1994: 392). Los elementos desfamiliarizados rompen a menudo las expectativas creadas en la narración y con gran frecuencia implican: a) la secuencia temporal (*flashbacks*, desplazamientos temporales, compresiones o expansiones del tiempo); b) la organización espacial (la narración situada en mundos de fantasía, o desarrollada en mundos paralelos, o entornos que obedecen a condiciones diferentes a las impuestas por las leyes naturales); c) la motivación de los personajes (por ejemplo, la finalidad de acciones que no están claramente definidas o se contradicen); d) el personaje (en cuanto a los aspectos de su identidad, intenciones o comportamientos); e) la relación causa-efecto (eventos esperados que no suceden, o inesperados que suceden y rompen la lógica de la trama) (Norenzayan *et al.*, 2006). La identificación de rasgos puestos de relieve ha inspirado una gran cantidad de experimentos empíricos sobre la lectura literaria (para una revisión de estos puede consultarse Schrott & Jacobs, 2011) que han intentado averiguar si las figuras retóricas motivan formas específicas de experiencia emocional y suscitan el proceso de creación de significado y la respuesta estética y, en caso positivo, cómo lo hacen.

Con el fin de estudiar la importancia de estos elementos a la hora de interpretar el texto, de crear las imágenes mentales correspondientes y de activar el proceso de creación de significado en el lector, hemos desarrollado la Matriz de Evaluación del Relieve (FAM por sus siglas en inglés, *Foregrounding Assessment Matrix*) para intentar definir y destacar los rasgos puestos de relieve en los niveles subléxicos, léxicos, interléxicos y supraléxicos, presentándolos junto a categorías fonológicas, morfosintácticas y retóricas. Aunque somos conscientes del carácter simplificador de estas categorías, este análisis ha revelado que las estrategias que más relieve generan se aplican en las mismas partes del texto, dando espacio a lo que hemos llamado “campos de densidad”, partes del texto donde la mayor parte de los rasgos puestos de relieve se concentran y se convierten en una especie de “atractores de atención” (Gambino &

Pulvirenti, 2018: 95-100). Estos campos de alta relevancia con respecto al trasfondo⁵ del texto parecen adquirir importancia a la hora de predecir la respuesta estética y cognitiva del lector, y de correlacionarla con activaciones semánticas más fuertes y la adquisición de significado (Gambino & Pulvirenti, 2018: 95-100). Los campos de densidad son plurívocos y ambiguos porque son el resultado de solapar rasgos puestos de relieve, y suscitan la adopción de la actitud interpretativa suspicaz para adquirir significados ocultos o secundarios. Los campos de densidad son por tanto hitos en el texto que también pueden ser considerados pistas que inducen “sospecha” y que pueden ser detectadas según el “principio cognitivo de relevancia” (Sperber & Wilson, 1995) analizando las representaciones mentales del “estado situacional” denotado por parte del texto (Zwann, 2016: 1028) y desautomatizando el procesamiento intuitivo o situacional.

Los campos de densidad, que poseen una diversidad cualitativa mayor que la de los estímulos cotidianos (Cupchik, 1994), pueden ser considerados por tanto como activadores del sistema sensoriomotor del lector, dado que el lector acciona imaginativamente una experiencia propia interna para crear mentalmente el mundo ficticio. A pesar de las predisposiciones individuales hacia las imágenes, las investigaciones recientes han demostrado que todos los lectores experimentan imágenes mentales basadas en cualquier modalidad sensorial (véase Kintsch, 1988; Kuzmicova, 2014). Mediante la creación de una imagen mental de aquello que está propuesto en el tramo puesto de relieve del texto (Zwaan, 2016: 1028), el lector se convierte en “cuerpo experimentador”: fantasmas, memorias y emociones personales cobran vida para poder accionar la representación sensoriomotora individual de esa experiencia. A la luz de la investigación realizada por Zwaan (2016), la representación sensoriomotora y simbólica, suscitada por la actitud interpretativa, se influyen mutuamente. Por tanto, parece cabal asumir que leer un texto requiere no solo del proceso cognitivo de desplegar las figuraciones simbólicas –en términos de Ricœur–, sino también de la activación de las representaciones sensoriomotoras.

Según nuestra hipótesis, las diferentes claves inferenciales y los rasgos puestos de relieve “guían” al lector “para rellenar los vacíos” del texto en cuanto latencias, ambigüedades y fluctuaciones, con el fin de estabilizar la experiencia imaginativa en-

⁵ Se ha dedicado muy poca investigación al estudio del papel del trasfondo de los textos literarios, aquello que Iser llamó el “repertorio” del texto. Proponemos que centrarnos en los rasgos puestos de relieve requiere tomar en cuenta el trasfondo porque el proceso de creación de significado del lector resulta de la relación entre elementos puestos en contraste. Solo contemplando el “repertorio” de un texto será posible evaluar los rasgos textuales “desfamiliarizados” que se apartan de las “líneas base” ya sea en el nivel lingüístico, retórico o semántico o en el nivel que corresponde con la coherencia textual y las relaciones vitales, expresadas en modelos de situación específicos, como el tiempo, el espacio, la entidad, la causación o la motivación (Graesser & Zwann, 1995).

raizada en la realidad encarnada por el contexto cognitivo, emotivo y las memorias de cada persona.

La sospecha, inducida por dichos rasgos, activa al lector para desplegar el condensado mundo de rasgos lingüísticos, estilísticos y retóricos, y permite que su cuerpo y su percepción interpreten las claves inferenciales que nacen de los elementos puestos de relieve a través de la común cualidad de poseer un cuerpo. De hecho, el acto de interpretar textos literarios comienza con un autor que procesa imaginativamente una experiencia vivida que deviene símbolo en un texto y llega al intérprete suspicaz que hay en el lector, capaz de “desplegar” los significados latentes u ocultos en un rango completo de elementos físicos, emocionales y cognitivos de una experiencia vital plena.

6. Conclusiones

El objetivo de este ensayo no es probar cómo la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur resulta atractiva para la crítica literaria actual. En realidad, este artículo intenta recuperar la práctica de leer textos “a contracorriente” con el fin de destacar la circularidad dialógica de leer e interpretar en una dinámica que implica al autor y sus intenciones comunicativas, al texto con todos sus rasgos, al lector con su cuerpo y su mente, y al contexto cultural. Desde este punto de vista, leer literatura puede considerarse y estudiarse como un proceso accionado, encarnado e insertado por el cual tanto la comprensión como la respuesta estética dependen fundamentalmente de la posibilidad del autor de interceptar e influir en el lector a través del lenguaje, gracias al hecho de que comparten cualidades básicas y fundamentales como son tener un cuerpo humano y unos procesos mentales que son comunes a todos. Hemos recuperado la hermenéutica de la sospecha de Ricoeur puesto que entendemos que abre nuevas perspectivas a los procesos cognitivos encarnados en la actitud interpretativa, y sale al encuentro de estudios neurológicos, teóricos y cognitivos recientes sobre el acto de la lectura literaria.

En el cruce de la práctica de la sospecha de Ricoeur y del enfoque neurohermenéutico es posible destacar las dinámicas circulares en un proceso creativo único que afecta a la percepción, la emoción, la memoria, la cognición y la imaginación. La representación ficcional de los sentimientos y de las emociones, así como las acciones de las emociones, producen una intensa actividad en la imaginación que apela a la simulación corporal (Johnson, 1987; Cuccio, Carapezza & Gallese, 2013) y al sistema sensoriomotor. El lector, llevado por la actitud de sospecha, es capaz de descubrir y desplegar las claves inferenciales del mundo ficcional del texto literario, centrándose en los rasgos contraintuitivos, y respondiendo con su implicación encarnada al texto, simulando el mundo literario imaginativamente a través del cuerpo y de la mente.

Esta perspectiva nos permite obtener nuevas interpretaciones del texto literario, buscando significados latentes y escondidos que la mente humana necesita

construir o recuperar para estabilizar los elementos inestables del mundo real, y también los del literario. El análisis fenomenológico de este proceso permite destacar cómo la interpretación de textos literarios induce al lector a una experiencia dialógica basada en las cualidades universales de compartir un lenguaje y un cuerpo situado en el mundo. Llevado por la actitud de la sospecha, el lector es capaz de accionar el texto dejando que resuenen dos mundos imaginativos (el del autor y el del lector) (Zwaan *et al.*, 2010) durante la experiencia interpretativa, recuperando los significados latentes a través de un proceso de cuestionamiento de los rasgos manifiestos, las ambigüedades y las claves inferenciales ocultas dispuestas en varios niveles en la superficie del texto. La sospecha es el motor de este proceso que recompensa el esfuerzo interpretativo con el placer estético de descubrir y construir significados, dando sentido a la existencia humana en este mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Federica, Renata GAMBINO & Grazia PULVIRENTI (2017): «Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics. A Theoretical Proposal». *Enthymema*, 8, 44-62.
- CUCCIO, Valentina, Marco CARAPEZZA & Vittorio GALLESE (2013), «Metafore che risuonano. Linguaggio e corpo tra filosofia e neuroscienze». *EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, 7:17, 69-74.
- CUPCHIK, Gerald (1994): «Emotion in Aesthetics: Reactive and Reflective Models». *Poetics*, 23, 177-188.
- DIERCKXSENS, Geoffrey (2018): «Imagination, narrativity and embodied cognition: Exploring the possibilities of Paul Ricœur's hermeneutical phenomenology for enactivism». *Filosofia Unisinos*, 19:1, 41-49.
- FELSKI, Rita (2009): «After Suspicion». *Profession*, 28-35.
- FELSKI, Rita (2011): «Suspicious Minds». *Poetics Today*, 32:2, 215-234.
- FELSKI, Rita (2015): *The Limits of Critique*. Chicago, University of Chicago Press.
- FREEDBERG, David & Vittorio GALLESE (2007): «Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience». *Trends in Cognitive Sciences*, 11:5, 197-202.
- FREEMAN, Margaret (2007): «Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies. State of the art in Cognitive Poetics», in D. Geeraerts & H. Cuyckens (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1175-1202.
- GADAMER, Hans-Georg (1984): «The Hermeneutics of Suspicion». *Man and World*, 17, 313-323.
- GALLESE, Vittorio *et al.* (1996): «Action Recognition in the Premotor Cortex». *Brain*, 1996, 119, 593-609.

- GALLESE, Vittorio (2013): «Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività e intersoggettività». *Educazione sentimentale*, 20, 8-24.
- GALLESE, Vittorio (2016): «Finding the Body in the Brain. From Simulation Theory to Embodied Simulation», in B. McLaughlin & H.K. Kornblith (eds.), *Goldman and His Critics*. Hoboken, John Wiley & Sons, 297-314.
- GALLESE, Vittorio (2017): «Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience». *Aisthesis*, 1, 1, 41-50.
- GALLESE, Vittorio (2018a): «Embodied Simulation and its Role in Cognition». *Reti, saperi, linguaggi*, 7:1, 31-46.
- GALLESE, Vittorio (2018b): «The Problem of Images: A View from the Brain-Body». *Phenomenology and Mind*, 14, 70-79.
- GALLESE, Vittorio (2018c): «Naturalizing Aesthetic Experience. The Role of (Liberated) Embodied Simulation». *Projections*, 12:2, 50-59.
- GALLESE, Vittorio & Valentina CUCCIO (2015). «The Paradigmatic Body - Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language», in T. Metzinger & J. M. Windt (eds.), *Open MIND*, Fráncfort del Meno, MIND Group, 1-22.
- GAMBINO, Renata & Grazia PULVIRENTI (2018): *Storie, menti, mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Milán, Mimesis.
- GAMBINO, Renata & Grazia PULVIRENTI (2019): «Neurohermeneutics. A Transdisciplinary Approach to Literature». *Gestalt Theory*, 41:2, 185-200.
- GARVIN, Paul (1964): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structures and Style*, Washington D.C., Georgetown University Press.
- GOLDMAN, Susan, Kathryn MCCARTY & Candice BURKETT (2015): «Interpreting Inferences in Literature», in E.J. O'Brien, A.E. Cook & R.F. Lorch Jr. (eds), *Inferences during Reading*. Cambridge, Cambridge University Press, 386-415.
- GRAESSER, Arthur C. & Rolf A. ZWAAN (1995): «Inference Generation and the Construction of Situation Models», in C.A. Weaver, S. Mannes & C.R. Fletcher (eds.), *Discourse Comprehension: Essays in Honour of Walter Kintsch*. Nueva York-Londres, Routledge, 117-140.
- ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Múnich, Fink Verlag.
- JACOBS Arthur M. & Roel M. WILLEMS (2018): «The Fictive Brain: Neurocognitive Correlates of Engagement in Literature». *Review of General Psychology*, 22:2, 147-160. URL: <https://doi.org/10.1037/gpr0000106>.
- JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, University of Chicago Press.
- KINTSCH, Walter (1988): «The Role of Knowledge in Discourse Comprehension: A Construction-Integration Model». *Psychological Review*, 95:2, 163-182.
- KINTSCH, Walter & Teun A. VAN DIJK (1978): «Toward a Model of Text Comprehension and Production». *Psychological Review*, 85, 363-394.

- KUZMIČOVÁ, Anezka (2014): «Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition». *Style*, 48:3, 275-293.
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press.
- LEECH, Geoffrey (1969): *A Linguistic Guide to English Poetry*. Harlow, Longman.
- LOTMAN, Yuri (1977): *The Structure of the Artistic Text*. Michigan, University of Michigan.
- MCCARTHY, Kathryn S. (2015): «Reading Beyond the Lines: A Critical Review of Cognitive Approaches to Literary Interpretation and Comprehension». *Scientific Study of Literature*, 5:1, 99-128.
- MCCARTHY Kathryn S. & Susan R. GOLDMAN (2017): «Constructing Interpretive Inferences about Literary Text: The Role of Domain-specific Knowledge». *Learning and Instruction*, 60, 245-251.
- MIALL, David S. (2006): *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*. Nueva York, Peter Lang.
- MIALL, David S. & Don KUIKEN (1994): «Foregrounding, Defamiliarization and Affect: Response to Literary Stories». *Poetics*, 22, 389-407.
- MUKAROVSKY, Jan (1964): «Standard Language and Poetic Language», in P. Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structures and Style*. Washington D.C., Georgetown University Press, 17-30.
- NEWEN, Albert, Leon DE BRUIN & Shaun GALLAGHER (2018): *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford, Oxford University Press.
- NORENZAYAN, Ara. *et al.* (2006): «Memory and Mystery: The Cultural Selection of Minimally Counterintuitive Narratives». *Cognitive Science*, 30, 531-553.
- PAULSON, William (1988): *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*. Ithaca, Nueva York, Cornell University Press.
- RICCEUR, Paul (1960): *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*. París, Aubier.
- RICCEUR, Paul (1965): *De l'interprétation : essai sur Freud*. París, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1969): *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*. París, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1971): «Preface», in D. Ihde (ed.), *Hermeneutic Phenomenology. The Philosopher of Paul Ricœur*. Illinois, Northwestern University Press.
- RICCEUR, Paul (1974): «Existence and Hermeneutics», in D. Ihde (ed.), *The Conflict of Interpretations*. Evanston, Northwestern University Press, 3-26.
- RICCEUR, Paul (1975): *La métaphore vive*. París, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1976): «Ideology, Utopia and Faith». *The Centre for Hermeneutical Studies*, 17, 21-28.
- RICCEUR, Paul (1983): *Temps et Récit, Tome. I*. París, Éditions du Seuil.

- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1998): *Hermeneutics and Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHROTT, Raoul & Arthur M. JACOBS (2011): *Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. Berlín, Hanser.
- SCOTT-BAUMANN, Alison (2009): *Ricœur and the Hermeneutics of Suspicion*. New York, The Continuum London.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1997): «Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You», in E. Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham, Duke University Press, 1-37.
- SPERBER, Dan Sperber & Deirdre WILSON (1995): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford-Cambridge, Blackwell.
- THELEN, Esther *et al.* (2001): «The Dynamics of Embodiment. A Field Theory of Infant Perseverative Reaching». *Behavioral and Brain Sciences*, 24, 1-86.
- TURNER, Mark (2014): *The Origin of Ideas. Blending, Creativity and the Human Spark*. Nueva York, Oxford University Press.
- VAN DIJK, Teun & Walter KINTSCH (1983): *Strategies of Discourse Comprehension*. Nueva York-Londres, Academic Press.
- ZWANN, Rolf A. (2016): «Situation Models, Mental Simulations and Abstract Concepts in Discourse Comprehension». *Psychonomic Bulletin & Review*, 23, 1028-1034.
- ZWANN, Rolf A. *et al.* (2010): «Motor Resonance as a Function of Narrative Time: Further Tests of the Linguistics Focus Hypothesis». *Brain and Language*, 112, 143-149.

La chute dans la conscience. Animalité, philosophie et cognition dans l'œuvre de Camus

Amelia GAMONEDA LANZA

Université de Salamanca

gamoneda@usal.es

ORCID : 0000-0002-8552-6487

Resumen

La obra de Camus alberga aspectos «ciegos e instintivos» que el propio autor señaló como insuficientemente tenidos en cuenta por la crítica. La interrogación sobre la conciencia desde un punto de vista cognitivo y moral atraviesa toda su producción, tratando a menudo de situarse en la incierta divisoria que separa y reúne al animal y al hombre. Este eje epistemocrítico –que implica a la filosofía y a las ciencias cognitivas– servirá para analizar en el presente estudio la articulación entre *L'Étranger* y *La Chute* que convierte a Clamence en el reverso de Meursault. La nostalgia de un paraíso inocente, el problema ético y moral de la violencia y la consideración de la muerte reciben en el pensamiento de Camus un tratamiento cognitivo que enlaza la filosofía fenomenológica de su tiempo con la biología de la conciencia o la antropología evolutiva actuales.

Palabras clave: Albert Camus, Ciencias cognitivas, Conciencia, Animalidad, Inocencia y culpabilidad.

Résumé

L'œuvre de Camus abrite des aspects « aveugles et instinctifs » dont l'auteur lui-même a signalé la considération insuffisante de la part de la critique. Le questionnement de la conscience d'un point de vue cognitif et moral traverse sa production tout en essayant de se placer sur la ligne de partage qui sépare et réunit l'animal et l'homme. Cet axe épistémocritique – qui concerne la philosophie et les sciences cognitives – servira à analyser dans cette étude l'articulation entre *L'Étranger* et *La Chute* qui convertit Clamence en le revers de Meursault. La nostalgie d'un paradis innocent, le problème éthique et moral de la violence et la considération de la mort font l'objet, dans la pensée de Camus, d'un traitement cognitif qui relie la philosophie phénoménologique de son temps à la biologie de la conscience et l'anthropologie évolutive actuelles.

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

Mots clé : Albert Camus, Sciences cognitives, Conscience, Animalité, Innocence et culpabilité.

Abstract

Camus's work contains «blind and instinctive» aspects that the author himself pointed out as insufficiently considered by the critics. The questioning of conscience from a cognitive and moral point of view runs through his entire production, often trying to situate itself in the uncertain division that separates and brings together the animal and man. This epistemic critical axis –which straddles philosophy and the cognitive sciences– will serve in this article to analyze the articulation between *L'Étranger* and *La Chute* that makes Clamence into Meursault's reverse. The nostalgia for an innocent paradise, the ethical and moral problem of violence and the consideration of death receive in Camus' thought a cognitive treatment that links the phenomenological philosophy of his time with the current biology of consciousness or evolutionary anthropology.

Key words: Albert Camus, Cognitive sciences, Consciousness, Animality, Innocence and guilt.

1. Souci de construction

Décembre 1959. Interrogé dans une interview sur l'aspect de son œuvre le plus négligé par lecteurs et critiques, Camus signale sa part obscure, ce qu'il y a « d'aveugle et d'instinctif » (Benhaïm, 2011 : 86)¹. Étrange réponse pour un philosophe. Bien plus compréhensible pour un penseur qui sait que la raison n'est pas seule à conduire le cours des productions de sa conscience. La mention de l'instinct pointe vers l'animal et, quoique les études concernant la place de celui-ci dans la pensée et la littérature de Camus soient rares – bien plus rares que ceux sur sa relation connue à la nature –, il en est qui envisagent le rapport entre l'homme et l'animal – de préférence le cas connu du chien de Salamano dans *L'Étranger* ou les rats de *La Peste*. Mais sans aller toutefois jusqu'à analyser la portée que cette part aveugle et instinctive aurait dans la relation de l'écrivain au temps, à la langue et à l'imaginaire (Benhaïm, 2011 : 86). L'étude présente tentera de pénétrer dans cette contrée de l'œuvre camusienne tout en s'inscrivant dans la réflexion récente du questionnement de la frontière entre l'homme et l'animal d'un point de vue neurobiologique, cognitif et philosophique. Car ce questionnement semble pouvoir apporter de nouvelles idées

¹ André Benhaïm précise ses sources : «Camus évoque ce regret dans une interview datée de décembre 1959, parue dans la revue américaine *Venture* 4, (printemps-été 1960), reproduite dans Camus : *Œuvres Complètes*» (Benhaïm, 2011 : 86, note 3). Il s'agit de l'édition *Œuvres complètes*, sous la direction de Raymond Gay-Crosier (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2008, t. IV). Cet article a été réalisé avec le soutien du Projet I+D d'Excellence *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* financé par le Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité (réf : FFI2017-83932-P).

au débat toujours ouvert sur certains profils des personnages, sur certaines positions éthiques, sur certaines indécisions de l'architecture de l'œuvre.

L'on sait que Camus n'était pas un philosophe systématique, mais en tant que penseur il avait le souci de l'organisation de son œuvre en vue d'une cohérence. Lors de son séjour à Stockholm pour la remise du prix Nobel en 1957, il déclara que sa production découlait d'un plan préconçu dans les premiers temps de sa carrière et qui comptait trois étapes : premièrement, une phase négative (appelé « de l'absurde ») exposée dans *L'Étranger*, *Caligula* et *Le Mythe de Sisyphe* ; en deuxième instance, le versant positif (« de la révolte ») représenté par *La Peste* ou *L'Homme révolté*. Et, en troisième lieu, une phase envisagée sur l'amour (Grenier, 1987 : 10-11) qui comprendrait trois titres – et que la mort ne lui a pas permis d'écrire. Il ajoutait encore une autre étape finale dont le nom générique serait « La création corrigée » ou « Le système ». Les notes de ses *Carnets* dévoilent bien l'effort de construction organisée de l'ensemble (Camus, 1993 : 328) mais aussi quelque chose d'inattendu : avant de mettre en place la phase sur l'amour, il en avait inopinément introduit une autre représentée par le roman *Le Jugement* – qui s'intitulera finalement *La Chute* (1956) – et par *Le Premier homme*, ce roman d'inspiration autobiographique que la mort de l'auteur en 1960 rendra inachevé. Ces deux titres apparaissent donc comme un ébranlement survenu dans l'édifice de son projet.

À bien y réfléchir, d'autres maillons semblent peu mis en évidence dans ce qui s'avère être de fait plutôt un réseau qu'un édifice. C'est le cas de certains écrits tôt publiés – *Noces* (1938) et *L'Envers et l'endroit* (1937) – et de deux titres postérieurs : *Été* (1954) et *L'Exil et le royaume* (1957). Le commun dénominateur de ces quatre livres est l'exploration du monde naturel et le repli vers le silence. Les deux derniers signent donc un curieux retour vers les origines de son œuvre – et vers les deux premiers titres – qui vient interroger la progression projetée en trois étapes et conduisant vers une culmination transcendant les conflits : l'amour. Mais il est aussi vrai que, à ce moment du prix Nobel, Camus avait déjà éprouvé les amertumes de l'incompréhension communicative autour du conflit algérien, et qu'il semblait pencher pour un abandon de la scène sociale et politique. Trêve de discours. Et, en passant, trêve de vérités sans appel, de solutions sans conteste, de salut par les grands principes – fût-ce celui de l'amour. Qui sait si Camus aurait par la suite opté pour le silence.

Qui sait, car des dernières années de la vie de Camus date également *La Chute*, où le plus bavard et disert de ses protagonistes, Clamence, côtoie étrangement les derniers titres qui présentent le choix du silence. Le titre *La Chute* semble faire référence à l'épisode où une femme tombe ou se jette d'un pont et se noie – ce qui déclenche les problèmes de conscience du protagoniste-spectateur, qui ne lui a pas porté secours mais n'est pas non plus sûr de ce qui est arrivé. Pourtant, après lecture, l'on dirait surtout que le titre du livre fait référence au processus que Clamence entame à partir de cet épisode. Accident ou suicide, Clamence se sent coupable dans tous les

cas, et la chute est dès lors non seulement le geste physique de la femme mais aussi le geste moral du protagoniste. Coupable indépendamment des faits, coupable indépendamment de leur connaissance : la conscience coupable ne s'octroie pas à elle-même la présomption d'innocence. Le ton cynique, désabusé et défiant de la voix qui monologue – et son discours, jugé confus par certains critiques – s'articule péniblement au retour au silence des livres de Camus qui lui sont contemporains – comme *L'Exil et le royaume* –, et, de même, le rôle d'éventuel porte-parole de la phase sur « l'amour » qui couronnerait le projet de l'écrivain lui sied mal. Mais il y a des manifestations narratives chez Camus à comprendre par anti-phrase. Et une voie d'interprétation paradoxale à partir de la relation à « l'aveugle et à l'instinctif » tentera ici sa chance pour reconduire *La Chute* vers le réseau de l'œuvre.

La question de la conscience, qui traverse des siècles de philosophie, trouve un nouvel essor dans la multiplicité d'approches dont elle est l'objet depuis la fin du XIX^e. On épargnera ici au lecteur ce trajet philosophique et celui littéraire qui avancent en parallèle, et on se contentera de rappeler que depuis la phénoménologie, la psychanalyse, l'existentialisme, et jusqu'à la théorie mathématique de l'information, la physique quantique et l'intelligence artificielle, des abordages divers de la conscience se produisent dont il est possible de repérer l'écho dans les œuvres de Proust, des avant-gardes, de Valéry, de Woolf, de Maupassant, de Beckett, de Lautréamont, de Sartre... et d'un long et cœtera. Il serait difficile de concevoir que Camus n'y ait pas apporté sa conception de la conscience de manière plus ou moins explicite, plus ou moins interrogative. Et que l'on comprenne bien : l'hypothèse concerne sa conception des aspects cognitifs de la conscience, car, para ailleurs, il est bien connu que Camus a longuement et explicitement traité des aspects éthiques et moraux. Mais on peut conjecturer qu'il a inscrit dans son œuvre le lien insécable qui relie ces deux versants de la conscience et que c'est donc sur la trace de l'un (cognitif) que se présente l'autre (éthique). Voilà la piste que se proposent de suivre ces pages.

2. Le revers obscur du solaire

Camus était un homme solaire, de sol et de soleil, d'un espace régi par un monde naturel où règne l'idée de la plénitude physique. On dit que cela tenait à ses racines, à l'origine espagnole de sa mère et à son enfance algérienne, dont la pauvreté est exaltée dans son dernier livre, *Le Premier homme* : une pauvreté au dramatisme mitigé par le climat, où la mort est un « accident du bonheur » et la vie s'exerce en la puissance du muscle : le sport, la danse, la respiration à l'air libre – et leur revers obscur : la tuberculose que le jeune Camus contracte. Mer et soleil se trouveront reliés dans le pseudonyme adopté par l'écrivain pour signer à « Le soir républicain » : Mersault (un nom plus tard obscurci par la mort dans le « Meursault » de *L'étranger*).

La méditation sur la nature physique que présente *Noces* parle d'une possibilité de bonheur dans cette vie en communion avec une nature inondée de soleil et as-

sociée à la culture grecque et à son héritage : « Depuis vingt siècles, les hommes se sont attachés à rendre décentes l'insolence et la naïveté grecques, à diminuer la chair et compliquer l'habit » (Camus, 1959 : 37). Camus participe du chant terrestre entonné par Gide, mais sa version est même plus radicale car il critique de *Les Nourritures terrestres* (1897) l'éloge de l'animalité innocente encore trop cérébral, ainsi que le choix protestant de « retenir son désir pour le rendre plus aigu » (Camus, 1959 : 37). Dans ces premiers temps d'écriture, Camus est le champion de la spontanéité naturelle. Et dans le contexte de l'interrogation sur la conscience qui caractérise la pensée et la littérature du premier tiers du XX^e siècle, Camus bat Gide en optant décidément pour le chant d'une nature humaine réglée par sa condition biologique et par son appartenance au monde physique. L'homme solaire participe d'une énergie, d'une tonicité et d'un dynamisme que Camus a trouvés chez les grecs mais aussi dans *Ainsi parla Zarathoustra* de Nietzsche. Un héritage où des critiques comme Marin (2010), Onfray (2012) et Rufat (2009) ont pu déceler les bases d'une philosophie libertaire camusienne. La morale, le grand problème aussi bien pour Gide que pour Camus dans des œuvres à venir, est encore seulement naturelle dans ce monde en suspension, hors du temps, hors de l'Histoire, hors de la conscience.

Mais, très tôt, Camus devina que le monde solaire avait un revers très obscur. « À certaines heures, la campagne est noire de soleil » (Camus, 1959 : 12), disent les premières lignes de *Noces* (« Noces à Tipasa ») ; et à cette même « heure funèbre de midi » revient Camus dans « Retour à Tipasa », *Été* (Camus, 1959 : 162). Suspension solaire et menace obscure se réunissent en oxymore. L'association du soleil et de la mort sera aussi présente dans *L'Étranger* (1942), dont le protagoniste tue l'arabe sur une plage où le soleil de midi tombe à plomb, poussé peut-être par ces « coups du sang [qui] rejoignent les pulsations violentes du soleil de deux heures » évoqués par *Noces* (Camus, 1959 : 49). Une jonction rythmée du sang et du soleil qui – comme on verra plus loin – est d'une grande importance dans l'acte mortifère de Meursault. Et où déjà il n'est pas aisé d'ignorer la « naturalisation » de la violence qui, menée à l'extrême, conduira jusqu'à l'animal sanguinaire dans *Caligula*.

« Tout ce qui exalte la vie, accroît en même temps son absurdité », écrit encore Camus dans *Noces* (1959 : 48). Car en se révélant comme périssable, tout ce qui exalte la vie – le bonheur, la beauté, l'amour – la rend tragique. Et tel est l'envers toujours présent dans l'être de l'animal solaire et innocent : « ce dur tête-à-tête avec la mort, cette peur physique de l'animal qui aime le soleil » (Camus, 1959 : 28). L'origine de la tragédie et de l'absurde est donc dans la découverte de la peur de la mort, qui donne accès à une conscience et une nature sociale : « j'ai peur de la mort, dans la mesure où je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure » (Camus, 1959 : 32). L'écrivain semble ici assumer des thèses proches à Heidegger (2007) affirmant que l'animal ne meurt pas à proprement parler,

même s'il a une fin². La peur de la mort fournirait donc à l'animal solaire la condition d'homme. Et cette différence des autres animaux – qui ne connaissent pas la mort – et des êtres et du monde, rend l'homme étranger et lui fait éprouver l'absurde de sa condition consciente. Absurde et bonheur sont « deux fils de la même terre » (Camus, 1942 : 168). Mais deux fils de différente espèce.

L'absurde découle, chez Camus, de l'expérience que l'animal solaire a de sa chute dans la conscience. L'on connaît ses définitions de l'absurde – relevant, selon lui, non pas d'une philosophie de l'absurde mais d'une sensibilité de l'absurde –, et la place qu'elles font à l'expérience de l'exil de la nature qu'éprouve l'animal solaire. En voici celles recensées dans *Le mythe de Sisyphe*, où Camus « s'efforce de décrire l'absurde sous sa forme épurée, délivrée de sa gangue, pour voir s'il conduit logiquement au suicide » (Wuyembergh, « Absurde ») :

Si j'étais arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux, cette vie aurait un sens ou plutôt ce problème n'en aurait point car je ferais partie de ce monde. Je serais ce monde auquel je m'oppose maintenant par toute ma conscience et par toute mon exigence de familiarité (Camus, 1942 : 75).

Ce divorce entre l'homme et sa vie [...], c'est proprement le sentiment de l'absurdité (Camus, 1942 : 19).

Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est « épais », entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. [...] cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde (Camus, 1942 : 29-30).

Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même (Camus, 1942 : 35).

L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde (Camus, 1942 : 46).

L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites (Camus, 1942 : 73).

Dans ces premières œuvres, on dirait que Camus cherche à conformer un idéal biologique pour l'être humain : le paradis perdu se trouve avant la découverte de la mortalité ; le paradis humain est donc dans l'animalité, et la perte du paradis ne

² Heidegger récuse l'idée de *Umwelt* de Uexküll en affirmant que l'animal est « pauvre en monde ». Pour un développement de cette question concernant l'animalité en philosophie, consulter Elisabeth de Fontenay (1998 : 925-947). On dirait que la position de Camus soutient l'*Umwelt* tout en refusant la connaissance de la mort à ce Meursault animal.

survient pas avec la chute d'un ange mais lorsque l'animal devient humain. Le paradis est donc une conscience première, une conscience animale qui, ne connaissant pas le temps au delà du « présent remémoré » (Edelman, 2000 : 185), ne se trouve pas en état de connaître la mortalité. Cette conscience n'est pas encore tombée dans le temps – « Je suis parti d'œuvres où le temps était nié. Peu à peu j'ai retrouvé la source du temps » (Camus, 1989 : 20) –, mais sa chute sera souvent guettée au long de l'œuvre par l'écrivain – comme on aura l'occasion de le voir – jusqu'à ce qu'il la nomme directement dans le récit du même titre : *La Chute*. Vingt ans plus tard, ce sera à Cioran d'en utiliser l'expression entière dans *La Chute dans le temps*, un essai au ton encore plus amer.

Depuis son mépris habituel de Camus, Sartre banalisait la notion de l'absurde camusien en la caractérisant de « déception » : il estimait que la découverte de la distance entre l'homme et le monde était un luxe presque snob, une déconvenue agaçante qui lui survenait, une version rousseauiste de la petite tragédie de l'homme qui doit se rendre responsable de sa conscience dans un monde où les autres existent. Alors que pour Sartre l'absurde était en rapport avec la contingence de l'être et son manque de justification, Camus – sans dévoiler trop d'attirail philosophique et scientifique – pointait peut-être vers une compréhension qui se joue aujourd'hui dans le champ de la phylogenèse et de l'évolution. D'où découle que, effectivement, les héros de *La Nausée* et de *L'Étranger* ne sont pas de la même famille³.

3. Le paradis préconscient

Ce que Camus pointait est une vision de l'homme qui le conçoit en continuité avec l'animal. Et non seulement en continuité évolutive mais aussi en continuité de conscience. Sans doute connaissait-il les thèses de Uexküll – un des fondateurs de la biologie théorique et de la réunion entre sémiotique et biologie – soutenant la continuité entre le bas et le haut de la hiérarchie des animaux, la notion de *Umwelt* – le monde phénoménique propre à l'animal – et le statut de sujet réunissant l'homme et l'animal – même sans conscience. Ces thèses seront plus tard reprises par Merleau-Ponty lorsqu'il expose une continuité entre le *logos* et la *physis* (Merleau-Ponty, 1995) qui permet de doter l'animal d'un « être au monde » (en quoi il s'oppose à Heidegger) ouvrant sur un symbolisme animal qui est à comprendre comme pré-culture : « Ce n'est que dans le monde perçu que l'on peut comprendre que toute corporéité soit déjà symbolisme » (Merleau-Ponty, 1968 : 137). Si Camus a connu la pensée de Merleau-Ponty peu de temps après l'écriture de *L'Étranger*, il est aussi fort possible qu'il ait été au courant des études de Uexküll. Quoi qu'il en soit, ces approches sont présentes dans la philosophie phénoménologique de l'époque, dont on connaît l'influence husserlienne sur Camus.

³ Pour une lecture nuancée des convergences et des divergences des deux romans, voir la réflexion de Castex (1965 : 56-63).

Par ailleurs, Camus semble également pouvoir être ralié aux vues aujourd'hui scientifiques d'une compréhension de la conscience animale et de la conscience humaine comme des gradations d'un même processus – ce qui n'exclut pas une transition de phase ou « saut » dans le surgissement de la conscience supérieure. Avec Edelman (2000), Dennet (2017), Díaz (2007) ou Dehaene (2014), on peut affirmer que la conscience première que l'homme partage avec l'animal est nécessaire à la conscience supérieure même si elle lui est inaccessible – ce qui engendre une fascination et une nostalgie du préconscient dont est témoin toute la culture à partir du XIX^e. Capable de pré-catégorisations (Edelman, 2000 : 185, 192) qui serviront après à construire les symboles avec lesquels opère la conscience supérieure, la conscience première est également douée d'une certaine introspection et donc de rudiments de métacognition (Dehaene, 2014 : 336), même s'il s'agit de mécanismes inconscients. Vu que la plupart des comportements de l'homme reposent sur des mécanismes inconscients (Dehaene, 2014 : 75-126), il faut en déduire que la parenté cognitive de l'homme et de certains animaux n'est pas moindre malgré celle qu'on appelle « la conscience supérieure ».

Bien entendu, il semble que l'espèce humaine ait une capacité combinatoire récursive des structures symboliques constituant le seuil d'une capacité de pensée qui ne peut être que consciente (Dehaene, 2014 : 339-342). Cette complexité de la pensée qui combine en syntaxe récursive des concepts appartenant à des domaines différents est forcément symbolique et donc associée au langage : elle ne peut plus appartenir au domaine pré-conscient du sous-symbolique. Ceci veut dire que l'animal accède tout au plus à deux niveaux de représentation : une « pensée » et un degré de « croyance ». Il peut donc « penser », par exemple: «voilà de la viande qui n'a pas été perçue par ce concurrent-là de mon espèce ». Mais il ne peut pas ajouter un degré d'emboîtement de plus tel que « il ne sait pas que je sais qu'il n'a pas perçu la viande ». Ce degré de plus dans la récursivité pourrait bien être le déclic qui fait la différence de l'homme. Avec, bien entendu, tout ce qui en découle : évolution du cortex frontal, plasticité cérébrale, mémoire, transmission des contenus du savoir, culture construite à partir du langage et de la symbolisation... Mais la parenté cognitive entre l'homme et l'animal n'en est pas pour autant effacée.

Quel intérêt pouvait avoir Camus à situer son paradis avant ce troisième tour de récursivité mentale ? Il conçoit que là se trouve le bonheur : « Comme si l'absurde n'existait pas pour les bêtes » (Benhaim, 2011 : 87). Les animaux ne peuvent pas penser leur propre mort. Tel est, dans la philosophie de Camus, le chaînon essentiel qui relie les premières œuvres solaires et *Le Mythe de Sisyphe* : celui de la découverte que l'animal humain fait de sa propre mort. L'homme est un Sisyphe qui tombe – la pierre étant lui-même – et qui se trouve constamment en état de la/se remonter.

Certes, Camus écrit *Le Mythe de Sisyphe* afin de postuler un humanisme plus positif que celui de l'existentialisme, mais aussi pour conjurer la tragédie de la cons-

ciencia acquise : si l'irrationalité du monde persiste – et si donc l'homme ne peut plus entrer dans le silence de monde et de son étrangeté – il peut en revanche organiser son expérience rationnellement, et alors, « la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux » (Camus, 1942 : 169). La remontée organisée et consciente viendra remplacer le désarroi de la tombée dans la conscience même : puisque Sisyphe ne peut plus être un animal, il lui faudra transformer sa conception même du bonheur en fonction de ses possibilités: la raison régira son esprit et son action, la vie jouissive corporelle et sous-symbolique ne sera pas la seule source de bonheur, il comptera aussi sur la maîtrise des symboles par laquelle son cerveau organise sa volonté et ses émotions.

Camus essaie de présenter la remontée répétée de Sisyphe comme un acte constructif pour l'homme qui a découvert l'absurde, mais il le met dans des situations bien forcées aussi bien sur le plan physique que moral : « La conquête » avec « La comédie » et « Le don juanisme » sont les titres et les attitudes vitales étudiés dans le chapitre « L'homme absurde » de *Le Mythe de Sisyphe*. Et on y parle du conquérant en ces termes : « Les conquérants savent que l'action est en elle-même inutile. [...] Mais il faut faire “ comme si ”. Car le chemin de la lutte me fait rencontrer la chair. Même humiliée, la chair est ma seule certitude. Je ne puis vivre que d'elle » (Camus, 1942 : 120). Et on comprend de la sorte que – derrière la raison – ce qui continue à donner de la force à Sisyphe est cette rencontre avec sa biologie animale même lorsqu'elle n'est pas jouissive. Mais ici le bonheur n'est pas la jouissance solaire. Il est le résultat d'un « comme si » dont l'opération mentale fait appel à un type de récursivité qui ne se produit pas dans le cerveau de l'animal non humain.

Mais, avant *Le Mythe de Sisyphe*, la lecture de *L'Étranger* permet de suivre l'évolution du portrait de l'homme solaire et sa chute. Meursault est, au commencement du livre, un homme pour qui « le jugement du corps vaut bien celui de l'esprit » (Camus, 1942 : 21). Submergé dans un silence extérieur et intérieur dont le modèle est celui de sa mère (celle de Meursault et celle de Camus – non pas muette mais extrêmement taciturne), Meursault demeure uni à elle lorsqu'elle meurt, réuni avec elle dans un silence naturel et primaire à tel point que le deuil ne lui est pas nécessaire. Meursault conserve un lien à la mère qui l'écarte de la connaissance assumée de sa mort. Un lien antérieur à la rupture qui semble autobiographiquement évoquée par Camus en ces termes :

Autour d'elle, la nuit s'épaissit dans laquelle ce mutisme est d'une irrémédiable désolation. Si l'enfant entre à ce moment, il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur. Il commence à sentir beaucoup de choses. À peine s'est-il aperçu de sa propre existence. Mais il a mal à pleurer devant ce silence animal. Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? Elle ne l'a jamais caressé puisqu'elle ne saurait pas. Il reste alors de longues minutes à la garder. À se sentir étranger, il prend cons-

cience de sa peine. Elle ne l'entend pas, car elle est sourde. [...] ce silence marque un temps d'arrêt, un instant démesuré (Camus, 1958 : 66).

La conscience de l'enfant s'éveille et il s'aperçoit de son existence et du silence animal de sa mère. Il se sent étranger et il en souffre d'un type de souffrance tout humaine, qui signe sa séparation d'avec elle : la peine⁴. Voilà la scène originaire – autobiographique – de la pensée philosophique de Camus : il sait qu'il est né d'un être d'un mutisme féroce. André Benhaim commente la relation à la mère en ces termes :

Des frontières qui lui rendent son fils étranger. « Il était intelligent, comme ils disaient. Et ce qui le séparait d'elle, c'était précisément son intelligence ». [...] Jamais il n'aurait pu la dire bête. Mais il pouvait parler de son « silence animal ». Pour se faire lire par elle, c'est donc ainsi qu'il aurait fallu écrire : comme une bête. La part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif chez Camus, est la réponse et l'écho de ce silence animal. Une réponse à chercher autant dans son nom [*camus*] que dans la part animale de son écriture (Benhaim, 2009 : 39).

Benhaim cherche cette écriture animale du côté des animaux représentés dans les textes de Camus, en relevant les ressemblances entre hommes et animaux. Et il cite les carnets de l'écrivain pour dire qu'il parle la langue des chiens qu'il entend la nuit en Algérie : « langue idiosyncratique, primitive, première. Comme une langue maternelle ». Et d'ajouter : « Je soupçonne que l'œuvre recèle plus qu'on ne le croit signes et occurrences de cette écriture animale ». Car il y a « du bonheur dans ce rapprochement avec la bête » (Benhaim, 2011 : 91 et 93).

4. L'écriture « animale »

L'écriture « animale » semble avoir un véritable développement dans *L'Étranger*, où Meursault incarne les comportements d'un être ignorant de ce que les anthropologues ont considéré l'un des premiers signes du comportement symbolique de l'humain (une affirmation d'ailleurs revue et corrigée depuis le temps où Camus écrivait) : Meursault ne comprend pas émotionnellement les rites funéraires que l'on consacre à sa mère. C'est le regard des autres qui souligne chez lui un défaut de conscience qui l'empêche d'éprouver de la distance avec le monde et de connaître humainement la mort, de sorte que son adhésion au monde le tient dans un état de non conflit qu'il qualifiera lui-même de « bonheur ». Si la mort de la mère ne l'ébranle

⁴ La peine et non pas ce qui, en espagnol se dit du nom de *desdicha*, une perte de bonheur qui concerne les animaux sans *dictum*. Car la *des-dicha* peut être comprise comme la pré-conscience de 'la privation de ce qui est dit', *dicha* étant le participe du verbe *decir* ['dire']. Voir à ce propos Gamoneda (2016).

nullement, il en va de même de son meurtre de l'arabe : aucune inquiétude – venant de l'éthique, de la peur, ou de la responsabilité devant la loi – ne bouleverse Meursault, car (dans la première partie du roman) il n'a pas de conscience morale.

Et il n'en a pas parce qu'il n'a pas non plus une conscience cognitive complètement humaine, car le peu de recul de sa conscience sur elle-même affecte doublement sa capacité de penser à sa propre pensée et celle de penser à ses actes, ce qui, en conséquence, le prive d'une conscience éthique et morale. Un homme qui – doué de langage – parlerait comme un animal dirait ce que dit Meursault : que son comportement est réglé par le monde naturel. Et, adhérant de tout son être à ce monde, il signale que la cause du coup de pistolet qui a tué l'arabe est le soleil. En toute innocence.

Camus emprunte le point de vue et le mode de conscience de l'animal Meursault pour faire le récit de la scène du meurtre à la première personne du singulier. Le narrateur fait parler son personnage comme si celui-ci avait eu la possibilité d'enregistrer dans la mémoire une longue suite de détails perceptifs, ce qui est bien douteux étant donné le statut ontologique qu'il attribue à Meursault : celui d'un homme tout proche de l'animal, ce qui pourrait bien l'exclure de l'accès à la mémoire en dehors du « présent remémoré » (Edelman, 2000 : 147-173), un type de mémoire qui couvre seulement un petit intervalle de temps autour du moment précis de l'expérience. Mais un animal est néanmoins capable de construire une « scène », c'est-à-dire, « un ensemble ordonné, dans l'espace et dans le temps, de catégorisations d'événements, familiers ou non, non nécessairement reliés entre eux de façon physique ou causale » (Edelman, 2000 : 156). Vraisemblablement, c'est donc la narration – un agencement linguistique propre à la conscience humaine – qui, sur un jeu de perceptions et de mouvements retenus comme « scène » par le personnage, organise un schéma de pressions physiques et de réactions dont l'enchaînement détaillé permet de déduire que l'ensemble n'entre pas dans la catégorie d'action volontaire et que donc la responsabilité des conséquences de l'acte y est absente.

Néanmoins, la précision descriptive, expositive et cognitive de l'écriture de Camus dans ce passage distingue deux moments dans la compréhension que Meursault retire des suites de l'événement. Le premier moment enregistre l'interruption de son adhésion au monde naturel car son acte y intervient de manière violente : « J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux » (Camus, 1957 : 95). La compréhension qui survient est celle de la composition de l'ensemble des actions perceptives et physiques en rupture avec la lumière et le silence du monde : la destruction de leur équilibre. Ce premier moment de compréhension ne concerne que l'organisation des données perceptives : il comprend que la scène qu'elles composent a changé, mais sa compréhension demeure de l'ordre de la perception. À quoi s'ajoute une réaction émotionnelle : le sentiment de la perte du bonheur. C'est alors que Meursault énonce : « Et c'était comme quatre

coups brefs que je frappais sur la porte du malheur » (Camus, 1957 : 95), et cette conclusion démontre – il s’agit du deuxième moment – qu’il ajoute un type de compréhension consciente pourvue d’une capacité métaphorique qu’il faut déjà attribuer à la nature humaine.

Le savoir de Camus en décrivant la scène ne vient sans doute pas d’une application qu’il aurait faite de principes cognitifs – par ailleurs peu développés dans ce temps-là. Mais d’une expérience éprouvée dans l’observation du corps propre – celui de l’homme solaire qu’il était lui-même, philosophiquement et vitalement parlant. Un savoir cognitif pratique qui, par ailleurs, s’exprime dans la littérature depuis des siècles – de manière plus puissante à partir du XIX^e – et dont la science cognitive commence à faire grand cas.

Dans le détail, le récit de la scène dans *L’Étranger* s’articule de la manière suivante : « j’étais venu là [sur la plage] sans y penser » – dit Meursault écartant tout projet d’action consciente :

Dès qu’il [l’arabe] m’a vu, il s’est soulevé un peu et a mis la main dans sa poche. Moi, naturellement, j’ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. [...] son image dansait devant mes yeux, dans l’air enflammé. [...] toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi (Camus, 1957 : 92-93).

On y remarque donc un geste d’alerte non réfléchi – « naturellement » – face à un autre geste interprété comme menace (mais c’est le lecteur qui le déduit, Meursault ne le précisant pas). Ces gestes sont suivis d’une impression de mirage (ou d’un vrai mirage dit « supérieur » – peut-être – dû à la réfraction inouïe des rayons de la lumière lorsqu’ils traversent une couche d’air suffisamment chaude – en l’occurrence celle sur le sable – : ils produisent alors une image suspendue en l’air floue et « dansante »). Survient alors une sensation d’être bousculé à cause d’une pression exercée par la plage et la mer qui reflètent la lumière du soleil et l’intensifient. La notion de « pression » ne peut pas être tactile, puisque c’est une plage ensoleillée qui l’exerce – selon Meursault – et il faut donc penser qu’il s’agit d’une sensation proprioceptive : la pression est éprouvée par la sensibilité interne, celle des muscles du corps et du système vestibulaire. Les propriocepteurs se chargent de l’équilibre et du mouvement du corps, et justement Meursault fera par la suite référence à des mouvements pour la récupération de l’équilibre et finalement à la perte de celui-ci.

Mais c’est une « plage vibrante de soleil » qui presse derrière Meursault, et il faut donc définitivement comprendre que la pression ne s’exerce pas par contact, mais qu’elle est traduite à partir du domaine de la vue. La physiologie de la perception nous apprend que notre œil ajuste le regard au moyen de saccades qui permettent le changement de direction. D’habitude le monde nous semble stable malgré ces déplacements continuels, mais ici l’effet de vibration lumineuse semble vraisemblablement venir de la radiation intense de la lumière. Il se trouve que la vision agit

comme propriocepteur et que le mouvement visuel a une influence sur le contrôle de la posture (Berthoz, 2008 : 237-239), d'où peut-être cette interprétation proprioceptive de la réverbération lumineuse comme pression.

Le mouvement lumineux agit encore de deux manières : la lumière « gicle » sur le couteau de l'arabe ; et le visage de celui-ci se peuple d'ombres et lumières menaçantes (un effet de rire se compose de la sorte, mais il ne sera pas dit que ce rire est menaçant). Ces mouvements de la lumière sont également interprétés visuellement comme agressifs sans que toutefois le texte traduise explicitement la portée de l'émotion convoquée : la peur, une émotion primaire qui concerne hommes et animaux.

Même sans émotion explicitée, le lecteur distingue que, face à la violence subie, Meursault essaie de retrouver un équilibre physique et de se protéger : lorsque la plage presse, il fait « quelques pas » pour amortir l'impulsion, puis il fait de nouveau un pas en avant à cause de « cette brûlure » même s'il sait que « [c'est] stupide, qu'[il] ne se débarrasser[a] pas du soleil en [se] déplaçant d'un pas » (Camus, 1957 : 94). Et lorsque le soleil fait étinceler la lame du couteau et l'aveugle, « la sueur amassée sur [ses] sourcils [coule] d'un coup sur les paupières [en les recouvrant] d'un voile tiède et épais » (Camus, 1957 : 94) et les protégeant de la sorte – une protection qui en même temps l'aveugle, et qui n'est pas dite mais surgit comme effet d'une lecture sensible à la disposition pendulaire des événements en deux pôles : déséquilibre/équilibre.

Mais, à force, il finit par ne plus pouvoir rétablir l'équilibre : les veines battent sous la peau de son front et s'accouplent à la lumière qui continue à scintiller, de sorte que l'ensemble est perçu comme des « cymbales du soleil » sur le front. À ce mouvement violemment répétitif s'en ajoute un autre qui possède une direction précise : « le glaive éclatant jailli du couteau », « une épée brûlante » qui fouille dans ses yeux : par la composition du texte, la douleur du front devient la conséquence de la blessure d'un couteau prolongé en épée de lumière. Et c'est la combinaison des deux mouvements qui ébranle son équilibre : « c'est alors que tout a vacillé » (Camus, 1957 : 95). Il attribue à son entourage la rupture de l'équilibre que son corps éprouve.

« Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (Camus, 1957 : 95). Avec ces mots, la première remarque survient qui distingue d'un côté la constatation des perceptions et des sensations et d'un autre l'image mentale : il y reconnaît que quelque chose semble arriver qui n'arrive pas en réalité. L'on pourrait penser qu'il élabore une métaphore mais, à bien lire la phrase, on s'aperçoit que Meursault constate strictement une erreur dans l'interprétation de sa perception : sur l'instant il s'est trompé en interprétant les données, car il ne pleuvait pas, et encore moins du feu. La voix qui narre connaît l'erreur, mais pas Meursault au moment des événements. Meursault rapporte une illusion optique. La physiologie de la perception considère aujourd'hui les illusions optiques comme « des solutions trouvées par le cerveau lorsque les informations temporelles sont ambiguës, ou contradictoires entre elles ou avec les hypothèses internes qu'[on] peut faire sur le

monde » (Berthoz, 2008 : 263). Elles sont une « opération de synthèse » où se réunissent deux types de mouvement (l'un répétitif et percutant – le scintillement lumineux –, l'autre ayant une direction définie : le reflet de la lumière sur la lame), une perception lumineuse intense et une sensation douloureuse (celles-ci réunies dans le « feu »).

Ce premier indice d'interprétation mentale de la perception – qui, tenant de l'inférence et non pas de l'hypothèse concerne aussi bien l'animal que l'homme (Berthoz, 2008 : 264) – ouvre vers une autre nouveauté : on remarque celle qui est la première action après cette suite de perceptions et de sensations. Mais cette action ne se présente pas comme étant le fruit d'une décision et d'une volonté, elle se situe dans le même registre non réfléchi de ce qui la précède : tout son être se crispe, y compris sa main, et la gâchette du revolver cède. Il ne tire pas : il n'y a pas de sujet qui tire. D'ailleurs, au mouvement de la main ne suit qu'une perception sonore : « un bruit à la fois sec et assourdissant ». « J'ai secoué la sueur et le soleil », dit-il tout de suite après (Camus, 1957 : 95), et la remarque semble vouloir expliquer l'origine du bruit : elle est à prendre littéralement comme un geste qui écarte les éléments qui l'aveuglent, et non au sens métaphorique.

La science reconnaît aujourd'hui trois notions de conscience : la vigilance (qui exclut le coma profond du domaine de la conscience), l'attention (qui consiste à focaliser les ressources mentales sur un objet précis) et l'accès à la conscience, où certaines pensées deviennent disponibles pour d'autres opérations mentales et peuvent être l'objet de communication linguistique (Dehaene, 2013 : 25). Il est évident que la narration du passage comprend ces trois types de conscience, et que le narrateur de première personne qui s'y exprime les met en jeu. Mais dans le présent de la scène vécue (et jusqu'au point précis analysé), l'expérience de Meursault concerne seulement la vigilance et l'attention, car aucune opération d'élaboration mentale ne s'inscrit suffisamment dans le langage : il ne relie pas les causes et les effets, il élide toute syntaxe relationnelle au point que la suite réactive de gestes plus haut reconstituée est l'œuvre du lecteur – et d'ailleurs seulement de certains lecteurs. De plus, le résultat qu'est la mort de l'arabe n'y est pas nommé. À ce moment-là, Meursault n'est pas encore tombé dans la conscience – dans le troisième type de conscience.

Suspendons ce moment dans le temps. Il est vrai que, une fois narrée, cette suite d'événements semble ne pas pouvoir échapper à la saisie par la conscience. Car ce sont des perceptions et des impressions qui pourraient aussi être conscientes, qui pourraient donc susciter une diffusion globale de leur information dans le cortex, un embrasement généralisé – disent les neurologues – des zones du cerveau atteintes par ces connexions réentrantes (Edelman, 2000) qu'exécutent des neurones géants aux longs axones traversant le cortex. Ce n'est pas la nature des perceptions ou des sensations qui décide de leur possibilité de devenir conscientes mais l'autonomie de « l'espace de travail neuronal global » (Dehaene, 2013 : 33). L'activité nerveuse spon-

tanée de cet espace n'a même pas besoin de stimulation extérieure et, de fait, le flux de conscience de l'homme est souvent indépendant de ses perceptions. Mais ces perceptions peuvent aussi avoir cours à l'insu de la conscience.

Chez Meursault tout se passe comme si, au moment où il tire sur l'Arabe, l'information de ses perceptions n'embrassait pas suffisamment son cortex, comme si elle demeurait préconsciente. Sans doute l'attention – et même l'attention sélective – y est opérative, mais l'attention sélectionne à couvert, car ce n'est que son produit qui peut accéder à la conscience. C'est parce que – tout de suite après les derniers mots analysés plus haut – nous lisons la phrase « J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour » – où la compréhension est avouée – que nous supposons que ce qui précède – la crispation de la main sur le revolver, le toucher du ventre poli de la crosse – a finalement été sélectionné par l'attention. Une sélection avec un certain retard temporel toutefois. Mais il se trouve qu'on peut même « faire attention à un stimulus sans pour autant en devenir conscients » (Dehaene, 2013 : 110), car, comme le font les animaux, le cerveau humain y attribue des valeurs positives ou négatives de manière inconsciente et cela peut suffire (Dehaene, 2013 : 113). De là que vraisemblablement toutes les perceptions de Meursault ne soient que préconscientes jusqu'à ce moment précis.

De manière générale nous tendons à reconnaître trop peu de poids à l'énorme travail que notre cerveau fait sans que nous en ayons conscience : il tisse des relations et fait des calculs de manière constante (il fait certaines opérations mathématiques, reconnaît des mots, détecte des erreurs et résout des problèmes). Hors de la conscience s'assemblent les parties d'une scène dans un tout cohérent – même venant de modalités sensorielles différentes. De fait, nous voyons de manière inconsciente beaucoup plus de détails d'une scène que lorsqu'elle devient consciente : dans le passage à la conscience nous effectuons une abstraction (Dehaene, 2013 : 92). Il n'est donc pas étrange que Meursault éprouve dans la scène beaucoup de perceptions et de mouvements, beaucoup plus qu'il ne recenserait s'il la racontait comme vécue de manière consciente. D'ailleurs, la disposition temporelle narrative – linéaire – ne peut rendre compte de l'évaluation en parallèle et simultanée que fait notre cerveau en mode préconscient.

Les « opérations complexes qui relient la perception à l'action se déroulent sans conscience » (Dehaene, 2013 : 75), et nous surestimons donc notre pouvoir de décision. Voilà encore un pas qui peut être fait sans abandonner le préconscient. L'on sait que notre conscience est toujours en retard par rapport aux événements, y compris nos perceptions et nos mouvements non réfléchis. Sans doute Meursault n'est pas conscient de ses perceptions et de ses gestes avant le fameux « J'ai compris ». Mais pourquoi le devenir à ce moment-là ? « La plupart des systèmes physiques autoamplifiés possèdent un point de non-retour au-delà duquel le changement survient d'un seul coup, en fonction de la présence de petites impuretés ou de fluctuations aléa-

toires. Selon nous, il en va de même pour le cerveau » (Dehaene, 2013 : 75). Le passage du régime inconscient au conscient chez Meursault se fait – admettons l’hypothèse – lorsque les perceptions admises dans le préconscient changent de modalité, lorsqu’elles cessent d’être visuelles et qu’elles deviennent auditives : c’est le bruit de son propre coup de pistolet qui ouvre le chemin de la conscience, pas le fait qu’il appuie sur la gâchette. Voilà son point de non-retour.

C’est alors qu’il énonce – à la première personne – qu’il a tiré « encore quatre fois sur un corps inerte », et cet « encore » montre bien que, à ce moment précis, il assume rétrospectivement un premier coup de pistolet jusque là non reconnu consciemment comme acte propre. C’est aussi alors qu’il perçoit le corps de l’arabe – absent jusque là dans les derniers moments de la scène – et qu’il énonce tout de suite une comparaison à valeur symbolique – qui signe non seulement l’ouverture d’une conscience pleine mais aussi une projection dans le temps – : « Et c’était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur ». Meursault est en train d’éprouver sa chute dans la conscience (de troisième type). Mais la porte du malheur qu’est la conscience pleine n’est pas encore grand ouverte, et Meursault va par la suite s’entêter à ignorer son entrebâillement. Pourtant, l’accès à la conscience n’admet pas de demi-teintes : il survient ou il ne survient pas, et lorsqu’il survient on ne peut pas revenir en arrière. Or, c’est à cet inévitable passage que refusera de se plier Meursault, décidé à redevenir animal solaire – la deuxième partie du livre montre sa résistance en même temps que ses difficultés. C’est aussi la grande question qui, amplifiée à l’échelle éthique et morale, Camus a situé au centre de toute son œuvre : peut-on demeurer – et se revendiquer – innocent quand on a pris connaissance de la responsabilité du crime ?

La scène du meurtre de l’Arabe présente Meursault de telle façon que le lecteur a tendance à relativiser la responsabilité de celui-ci du fait de son manque de conscience. Par ailleurs, Camus y sème quelques germes de justification, mais qui n’arrivent pas à en être une : l’Arabe tire son couteau tout au début, et la réaction de Meursault en reçoit une certaine caution pouvant être vaguement considérée comme un acte de légitime défense. De plus, une lecture d’allure psychanalytique est suggérée à travers l’introduction de cette remarque de Meursault : « C’était le même soleil que le jour où j’avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal » (Camus, 1957 : 94). L’on sait les reproches que l’environnement social adresse à Meursault parce qu’il n’a pas pleuré sa mère. Cette absence de deuil atteste son écart de la conscience commune mais, sur la plage, il éprouve à travers la douleur provoquée par le soleil une espèce de rapprochement de la scène présente et de celle de l’enterrement qui suscite un lapsus : la sueur qui s’amasse sur ses sourcils coule et « [ses] yeux [sont] aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel » (Camus, 1957 : 94). Ce qui n’est que de la sueur dans la scène de la plage devient les larmes manquantes

dans la scène de l'enterrement. Et le meurtre présent se teint du deuil de la mort de la mère qu'un Meursault sans conscience ébauche mais ne sait pas faire.

L'apparent défaut de conscience de Meursault est mis en évidence à travers ses automatismes et son impossibilité à faire une représentation cohérente des relations du propre corps avec l'environnement. Cette impossibilité empêche la construction d'« une hypothèse interne de l'intention de l'autre » (Berthoz, 2008 : 105), une hypothèse qui relève de la « théorie de l'esprit » qui signe la différence entre l'homme et l'animal. Meursault a pu interpréter comme menace le geste de l'Arabe tirant son couteau, mais il n'a pu faire une supposition sur son dessein – et il n'en dit d'ailleurs rien. Mais, finie la scène, on a pu constater que Meursault redevient un homme doué d'une conscience cognitive humaine, quoique étrange. Dès lors, le problème pour Camus est de nuancer cette conscience cognitive qui se refuse à être conscience morale, qui se refuse à quitter son paradis d'innocence animale.

5. L'entrebâillement de la conscience

Dans la deuxième partie du livre, Meursault est en prison. Pendant un temps, il se montrera peu enclin à sortir du silence, il n'éprouvera aucune culpabilité, il sera sans intérêt pour la transcendance après la mort, il évitera de considérer le pardon éventuel de la justice. Camus pense que son protagoniste n'est pas privé de sensibilité, mais qu'il est seulement animé de la passion de voir et de sentir (Grenier, 1987: 91). Camus y entreprend de nouveau une justification subtile de Meursault : son adhésion à une logique sensitive et naturelle le sépare de celle des hommes, qui est régie par leur conscience et qui prend la forme de justice. Mais, de plus, il est scandalisé par l'instabilité de la logique cognitive de cette justice, car dans son propre procès « tout est vrai et rien n'est vrai » (Camus, 1957 : 141). De même, il récuse l'ambiguïté de la logique morale de cette justice, qui fait que les qualités d'un homme deviennent vite des charges de culpabilité, et que la vertu tolérante se change en justice condamnatrice (Camus, 1957 : 154-155). En somme, il souligne la relativité, l'inconsistance et les contradictions de cette conscience humaine et sociale qu'il ne partage pas.

Exaspéré par ces logiques – y compris celle, croyante, qui par la voix de l'aumônier lui promet une vie éternelle –, Meursault se lance dans l'insulte et dans le discours confus. Son refus de la logique de la conscience devenue justice n'est pas relayé par un discours qui défendrait une éthique individuelle naturelle. Car il refuse la notion même de discours logique reliée à la conscience humaine, et il ne voit pas de sens à ce que ses manifestations se plient à la nature du langage qu'il repousse. Ses choix sont donc contraires à la logique, ils brouillent tous les sens convenus et se rapportent à la pure expression émotionnelle, à la colère et au refus : « Du fond de mon avenir, [...] un souffle obscur remontait vers moi [...] » (Camus, 1957 : 141), exprime-t-il. Cette réaction atteste le danger qu'il a perçu lorsque le regard de ceux qui le jugent lui a révélé quelque chose de lui-même. Se sentir jugé lui a permis d'avoir

l'intuition d'un abîme qui s'ouvre en lui-même en le séparant du monde, et cet abîme s'appelle conscience. Meursault ne tombe pas dans la conscience de son acte, mais il en a vent. Et c'est ce qui fait son extrême étrangeté, car dorénavant il ne sera ni complètement animal ni tout à fait homme : un impossible. Très vite, il clôt cette ouverture de l'abîme de la conscience en criant avant d'épouser un silence définitif. Mais c'est déjà celui de la mort – et de la fin du livre.

Uri Eisenzweig (1983 : 10) parle à propos de *L'Étranger* de la naissance brève d'un sujet suivie de l'annulation de son identité. Le meurtre et le séjour en prison de Meursault sont vus comme un abandon provisoire du paradis muet et une entrée dans le langage, dans la reconnaissance de la voix propre et de soi même dans le miroir – lorsqu'il regarde son écuelle dans la solitude de sa prison (Eisenzweig, 1983 : 36, 83). Mais le sujet décide finalement de réintégrer son mutisme et de dissoudre son identité dans la disparition (Eisenzweig, 1983 : 69, 74).

Pourtant, il est entré dans le temps, ce temps inévitablement associé à la conscience humaine. L'animal Meursault – qui à la première page du livre ne connaissait que le présent et qui donc disait « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier » (Camus, 1957 : 9) – s'adonne ici au souvenir, et précisément au souvenir de sa mère. Et pour la première fois, il prend conscience de la mort de celle-ci : la chute dans la conscience est toujours conscience de mort chez Camus. Néanmoins, une fois l'intervalle de conscience fermé, il s'absente à nouveau du souvenir de cette mort, qui devient pour Meursault aussi indifférente que sa propre mort déjà imminente. Camus est en train de transgresser cette loi de la conscience qui dit que, une fois survenue, elle ne peut plus disparaître. Mais c'est celui-là justement le point que Camus s'essaie à creuser : ce retour en arrière vers l'innocence et l'inconscience animale est la grande nostalgie qui inspire une bonne partie de son œuvre.

Donc, Meursault est indifférent à sa propre mort. Il faut en dire même plus, car, installé dans un présent qui annule le temps dans les moments qui précèdent son exécution, Meursault se voit « prêt à tout revivre » (Camus, 1957 : 185). Recommencer a peu d'importance quand on est hors temps, et même la mort est sans importance, par exemple celle de sa compagne Marie : « Morte, elle ne m'intéressait plus. Je trouvais cela normal comme je comprenais très bien que les gens m'oublient après ma mort », avoue Meursault (Camus, 1957 : 175).

Savoir qu'on va mourir est le propre de l'humain, de même que tenir en mémoire les proches qui sont morts. Dans les derniers moments de son protagoniste, Camus essaie d'intégrer ce savoir de mort à l'indifférence de la mort qui correspond à l'animal. Finalement, « vidé d'espoir », il s'ouvre « à la tendre indifférence du monde » (Camus, 1957 : 186). Et il trouve ce monde si pareil à lui, si fraternel, qu'il sent qu'il a été heureux et qu'il l'est encore. Le bonheur de la non distinction d'avec le monde est plus fort que la conscience humaine de la mort.

Michel Barré rappelle la réflexion sur Plotin que Camus a présentée dans son Diplôme d'Études Supérieures *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme* (1936) en même temps que les échos qu'en garde *La Mort heureuse*, le premier roman de l'écrivain. Barré y décèle un parcours presque mystique du protagoniste Meursault – sans « u » – qui, dans ses derniers moments, « pierre parmi les pierres, [...] retourne dans la joie de son cœur à la vérité des mondes immobiles » (Camus, 1971 : 204). Mais il ne manque pas de relever que cette union souhaitée par Plotin, Camus la retrouvait sur terre (Barré, 2015). Meursault, lui, prend ses distances d'avec la « vérité » et les « mondes immobiles » ; ce sont contrairement des bruits et des odeurs du monde terrestre qui l'atteignent lorsqu'il retrouve le calme à l'approche de la mort, et ce sont les rythmes de la nature qui en l'envahissant le conduisent au bonheur : « La merveilleuse paix de cet été endormi entrainé en moi comme une marée » (Camus, 1957 : 185).

Avec *L'Étranger*, Camus semble donc récupérer de Plotin quelque chose dont l'intérêt a une portée autre que mystique. Plotin (1999 : 277) affirmait que toute vie est une pensée plus ou moins obscure. Il s'ensuit que la pensée n'acquiert pas toujours la forme qu'elle emprunte chez l'homme, elle peut se produire sous d'autres formes, sous des formes manifestant la vie. Car la forme dans le vivant se pense en même temps qu'elle se fait, la pensée de ce vivant est l'acte même de sa formation. Cette notion de pensée est dérivée de la morphogenèse et elle a aujourd'hui un grand poids dans les sciences du vivant. Mais son ébauche peut être également trouvée au sein des expériences communes entre hommes et animaux que l'on relève dans les pages de *L'Étranger* de Camus. Meursault pense à travers son adhésion sensuelle au monde, et, à la limite, son action réactive face au soleil – son meurtre – est une pensée analogue à celle que pourrait constituer la destruction de certaines cellules par d'autres qui façonne tout être vivant. À l'échelle du monde naturel, son meurtre jouit de cette innocence extérieure à toute morale et à toute éthique. De même, face à la conscience humaine de sa mort proche, il se pourvoit d'une pensée plus élémentaire en se sentant vivre à l'unisson avec la nature. Et cette forme naturelle de pensée est plus forte que celle apportée par sa conscience humaine : de là cette nouvelle version d'une mort heureuse.

6. Y a-t-il un innocent quelque part ?

Mais Camus est loin de donner pour réglée la question de la culpabilité. Comme l'on sait, l'écrivain prendra le tournant – dans ses œuvres postérieures : *L'Homme révolté*, *La Peste* – d'une idée de présent inscrit dans la temporalité humaine et d'une idée de conscience morale ne pouvant plus se réfugier dans l'innocence animale. La chute dans la conscience – et dans la conscience sociale – situera de nouveau au centre le problème de la mort de l'autre : le problème du meurtre au sein d'une révolution nécessaire et le problème de la justification de la violence – et ceci à un

moment historique particulièrement critique qui force l'écrivain à concevoir des nuances et des contextes.

Pendant le temps de la Résistance, Camus admettait la violence comme lutte contre les forces d'oppression. La pièce de théâtre *Les Justes* (1959) traite de cette exception où la responsabilité du crime – un crime « délicat » qui évite le meurtre des enfants – doit être compensée par l'immolation du meurtrier lui-même. Camus en dira que, même si une vie enlevée ne vaut pas pareil qu'une vie donnée en échange, la transaction lui semble « respectable » (Grenier, 1987 : 180). Placé également en contexte de l'après-guerre, *L'Homme révolté* nuance encore les appuis : il trouve odieux le crime idéologique mais il soutient que

la non-violence absolue fonde négativement la servitude et ses violences ; [...] [la violence] doit donc conserver, pour le révolté, son caractère provisoire d'effraction, être toujours liée, si elle ne peut être évitée, à une responsabilité personnelle, à un risque immédiat. [...] la violence ne peut être qu'une limite extrême qui s'oppose à une autre violence, par exemple dans le cas de l'insurrection. [...] le révolté refuse d'avancer la violence au service d'une doctrine ou d'une raison d'État (Camus, 1965a : 695).

Camus (1965a : 696) exige que si la fin justifie les moyens, les moyens justifient de même la fin, mais le problème de fond est que, une fois ouvertes les portes de la conscience sociale, la conscience personnelle apparaît tout de suite, qui demande à être apaisée. Camus est en train de proposer que l'utilité sociale de la violence révoltée soit justifiée par une conception toujours naturelle de la violence chez l'individu : le révolté risquera sa vie et la perdra s'il le faut, comme le ferait un animal dans son entourage sauvage. Il évitera de la sorte la chute dans la conscience personnelle et le problème éthique de sa violence.

Cette option qui compose une conscience sociale avec un manque de conscience individuelle n'est qu'un premier temps de *L'Homme révolté*. Très vite, Camus avancera vers la condamnation de toute violence sociale car il la considérera comme une violence d'état. Les différences et les affrontements entre Camus et Sartre entrent ici en jeu. Sans vouloir en faire le parcours ni le bilan, il semble clair que la violence institutionnalisée, avec des objectifs révolutionnaires (le régime stalinien, pour faire bref), a signifié une limite dans la conscience sociale de Camus : l'homme individuel ne pouvait plus compenser une telle organisation de la violence avec le sacrifice de sa vie. Sartre, de son côté, pensait que l'homme peut et doit se salir les mains. Mais, pour Camus, c'était déléguer de trop que de déléguer la conscience individuelle à l'état et à l'Histoire.

La violence réelle du monde et la politique du moment ont tiré l'écrivain de son idée d'homme naturel. Dans la deuxième partie de *L'Homme révolté* il reste peu

de chose de l'homme solaire. Mais Camus a du mal à abandonner ne serait-ce que le lexique solaire de sa position la plus chère, et il baptise du nom de « La pensée de midi » sa nouvelle proposition éthique. Et, opérant un glissement qui déboussole ceux qui le considèrent un « anarchiste de l'anarchisme » (Onfray, 2012) en même temps qu'il charme ses partisans libéraux, il affirme : « La révolte n'est nullement une revendication de liberté totale. [...] Le révolté exige sans doute une certaine liberté pour lui-même ; mais en aucun cas, s'il est conséquent, le droit de détruire l'être et la liberté de l'autre » (Camus, 1965a : 687-688). « La justice absolue passe par la suppression de toute contradiction: elle détruit la liberté » (Camus, 1965a : 691). « La vertu toute pure est meurtrière; [...] il faut une part de réalisme à toute morale » (Camus, 1965a : 699). « La révolte, elle, ne vise qu'au relatif et ne peut promettre qu'une dignité certaine assortie d'une justice relative » (Camus, 1965a : 693). Camus, qui n'était certainement pas un « moderne » à la manière sartrienne, se montre pragmatique et relativiste dans ces lignes-ci, et cherche à ce propos la caution de la science :

Les quanta, la relativité jusqu'à présent, les relations d'incertitude, [permettent de comprendre] un monde qui n'a de réalité définissable qu'à l'échelle des grandeurs moyennes qui sont les nôtres. Les idéologies qui mènent notre monde sont nées au temps des grandeurs scientifiques absolues. Nos connaissances réelles n'autorisent au contraire, qu'une pensée des grandeurs relatives (Camus, 1965a : 698).

C'est donc la physique quantique qui prend le relais de la théorie biologique de l'évolution dans la nouvelle position philosophique et éthique de Camus. Schrödinger, Dirac et Heisenberg semblent se trouver derrière ces lignes qui reprennent des termes venant du « Principe d'incertitude » et de l'indétermination des états quantiques. Au moment de la publication de *L'Homme révolté*, en 1951, la culture et la philosophie occidentales ne répercutaient pas encore ce changement de paradigme survenu en physique, mais les mots de Camus sont avant-coureurs. De même, lorsque Camus y parle de la fin des idéologies, il est difficile de ne pas évoquer une postmodernité qui, quelques décennies plus tard, viendra critiquer l'héritage du marxisme. Voilà autant de raisons pour considérer Camus comme un philosophe visionnaire.

Mais Camus est encore soucieux de nuancer : même au cours de cette chute dans la conscience il se montre capable de trouver des éléments de réconciliation avec la condition naturelle de l'homme. Le midi solaire est l'image d'une mesure dans la révolte, mais aussi une valorisation du présent qui écarte l'espoir et néglige le pari sur un avenir que seulement l'Histoire connaîtra et qui exige d'hypothéquer la vie et la liberté des hommes sacrifiés pour leurs descendants. En termes anti-sartriens : nulle violence et nulle oppression dans le présent ne peut être justifiée par l'Histoire et par une liberté à venir. Camus récupère de la sorte une notion de présent qui refuse de

jouer un rôle mineur dans un cours temporel transcendant. Sa « pensée de midi » – juge-t-il – doit s’inscrire dans le présent, car l’alliance de la mesure et de la révolte doit être le résultat d’un « conflit constant, perpétuellement suscité et maîtrisé par l’intelligence » (Camus, 1965a : 704). L’on dirait que l’ancien rêve d’un présent naturel et édénique cherche à être revitalisé de cette façon quelque peu précaire et individualiste.

Paul de Man (1996 : 245) soutient que lorsque

Camus accuse Sartre de croire volontairement en une « idylle universelle » [...] Camus ne s’aperçoit pas qu’il [est] lui même prisonnier d’un rêve idyllique [un rêve arcadique d’un hellénisme naïf] qui ne diffère de celui qu’il attribue à Sartre que parce qu’il est personnel et non pas universel. Rien ne semble indiquer qu’il réussira à se réveiller de ce songe.

Il est vrai que Camus lutte contre cet éveil qui est une chute. Mais la lutte elle-même trahit l’éveil. Dès lors, ne pas tomber dans les rets de la transcendance de l’Histoire sera sa dernière résistance.

Il lui a été difficile de ne pas tomber dans ces rets. Surtout au moment de la guerre d’Algérie. L’idéologie et l’Histoire tant abhorrées se retrouvaient du côté des anticolonialistes ; défenseur des droits des indigènes, Camus soutenait aussi les colons modestes vivant depuis longtemps en Algérie et ne réclamait donc pas l’indépendance de la colonie. La question tournait au paradoxe pour lui, qui voyait par ailleurs la violence se répandre dans les deux camps. Le monde édénique était certainement bien plus simple. Alors que le monde de la conscience humaine amplifiée en conscience morale chassait de son sein toute innocence. Car la conscience rendait raison à Sartre en ce temps-là : la violence pouvait être juste. Mais alors Camus répondait que si c’était ça la justice, il préférerait sa mère⁵. Ce qu’il dit aux journalistes lors de la remise de son Prix Nobel peut bien être compris ainsi : qu’il préférerait se mettre du côté de la nature et s’abstenir face à la chute dans la conscience que le monde lui exigeait. Bien entendu, ils furent nombreux à ranger ses mots dans le camp colonialiste, car toute pauvre et malade que sa mère était, elle n’en était pas moins de la race des colons. C’est le danger des mots brefs.

Dans les derniers temps de sa vie, Camus désespérait du dialogue entre les factions. Ni les parties en conflit ne s’entendaient ni la presse et les intellectuels ne le comprenaient dans le sens qu’il souhaitait. Il semble que, à l’époque, il était tenté d’abandonner sa parole publique, mais l’accident de voiture qui l’a tué ne lui a pas laissé le temps de rendre effectif ce silence. Ce jour-là on trouva à côté de lui le manuscrit non achevé du *Premier homme*, où le récit de son enfance algérienne rejoint le

⁵ Voici les mots précis de Camus : « Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice ».

paradis perdu, mais cette fois à la recherche d'innocents – cette espèce qui n'existe pas parmi les hommes depuis que la conscience est leur apanage.

Le titre du dernier chapitre écrit du *Premier homme* est « Obscur à soi-même ». Camus semble y renouer avec la sensibilité de l'homme solaire de ses débuts, cet homme qui a un revers obscur, tout comme le paysage de Tipasa dans l'« heure funèbre de midi », ce paysage présent dans *Noces* (1938) et dans *Été* (1959). Camus meurt en janvier 1960, peu après avoir souligné devant un journaliste « l'aveugle et l'instinctif de son œuvre », ce que, justement, il souligne chez le protagoniste du *Premier homme* et qui porte André Benhaim (2009 : 58, 60) à conclure : « il y a du bonheur dans ce rapprochement avec la bête ». Car, effectivement, les derniers mots du roman (inachevé et posthume) parlent d'une « force obscure qui pendant tant d'années l'avait soulevé au-dessus des jours [...] [et qui] lui fournirait aussi [...] des raisons de vieillir et de mourir sans révolte ». Et l'on songe au meurtrier Meursault retrouvant le calme avant la mort également envahi par la vague de paix qui vient de la nature en été. Tous les meurtriers de Camus se revendiquent innocents : l'avenir meurtrier (« monstrueux ») de Jacques, le protagoniste du *Premier homme*, a été démontré par le spécialiste Hiroshi Mino (2018), qui a aussi étudié le poids du silence dans l'œuvre camusienne (Mino, 1987).

7. La conscience complexe

Avant la tentation du silence des derniers jours de Camus, il y eut un épisode littéraire dans son œuvre qui n'est pas sans rappeler celui de Meursault farouchement colérique avant son acceptation de la mort heureuse. Ce fut en 1956 – une année avant la remise du Prix Nobel, en pleine guerre algérienne : il publia *La Chute*. Si *L'Étranger* avait interrogé le seuil de la conscience humaine et du réveil éthique et moral, le livre *La Chute* y entre de plain-pied en explorant les chemins subtilement retors que peut emprunter cette conscience. Avec l'histoire de ce Clamence qui ne fera rien pour éviter qu'une femme tombe à l'eau, Camus renoue avec l'idée d'une chute dans une conscience qui survient, attirée par un épisode de mort. Mais il s'agit cette fois de la mort d'une inconnue et où le protagoniste n'a pas un rôle actif : tout au plus est-il responsable d'une omission, celle de ne pas lui avoir porté secours. Par ailleurs, le jugement de cette faute présumée n'est plus fait par une cour sociale, car juge et accusé sont ici le même sujet. La chute se produit donc ici dans une conscience connaissant l'éthique et la morale. Ce que pourtant elle connaît moins ce sont les circonstances de l'accident de la femme, c'est-à-dire qu'elle ne compte pas sur la perception pour établir une connaissance des faits. Si Meursault présentait le soleil comme la cause de son meurtre, Clamence ne réclamera pas la nuit comme circonstance atténuant sa culpabilité – même s'il n'a rien vu. Il se déclare d'emblée coupable.

Certains critiques soutiennent que, sous la pression aussi bien de la droite que de la gauche, Camus a prêté sa voix à Clamence pour régler des comptes avec l'intel-

lectualité parisienne et sartrienne quant à la « question algérienne ». Mais Clamence n'est pas Camus, bien qu'ils partagent la même nostalgie d'un espace de bonheur perdu sur les plages ensoleillées du passé. Clamence devient juge-pénitent, il devient une conscience qui choisit de s'accuser elle-même afin de ne pas être jugée par les autres. Il est vrai que Camus a déclaré que les existentialistes battaient sa coulpe en vue de se garantir le rôle de juges incorruptibles et de pouvoir ainsi juger les autres coupables – ce que l'auteur de *La Chute* trouvait dégoûtant (Camus, 1965b : 897). C'est ainsi que Clamence pourrait en partie faire figure de sartrien mais, de fait, il ne nomme les partisans de la pensée sartrienne que pour en prendre ses distances. Camus ne veut pas qu'on réduise Clamence à une devinette trop politiquement contextualisée.

Dans *La Chute*, Camus ne part pas – comme il l'a fait pour *L'Étranger* – d'un monde naturel que l'homme perd. Clamence, au début de l'histoire, est déjà un homme qui participe d'une conscience morale apaisée par de nombreuses activités d'empathie sociale et d'aide d'autrui. Sa béatitude ne vient pas du monde naturel mais de son adéquation à une morale active et solidaire. L'épisode de la femme noyée lui révèle la duplicité de sa conscience, capable – en même temps – de se montrer dévouée à l'autre et de s'inhiber face à cette mort. Clémence est un homme satisfait avec sa bonne conscience qui tout à coup découvre que celle-ci est fausse. La rupture de son éden particulier – où à force de plénitude physique et de simplicité il se croyait un peu « un surhomme » (Camus, 1956 : 33) – se produit parce que Clamence commence à se juger lui-même et que ce jugement divise sa conscience. Clamence est quelqu'un qui entre dans la « complexité » de la conscience dans le sens épistémologique d'un système dont les interrelations d'éléments divers produisent des comportements étranges : les attitudes de Clamence ne sont pas le fruit d'une conviction ou d'un plan linéaire mais les effets d'un système que sa conscience compose avec la simulation de la conscience des autres – ceux auxquels il veut refuser la possibilité de juger. Et ceci demande d'être exposé avec quelque détail.

Cet individu qui, peu à peu nous révélera la *sophistication* de sa conscience – dans le sens de « raffinement cognitif » comme dans celui de « sophisme » –, avoue néanmoins qu'il est attiré par les « créatures tout d'une pièce. Quant on a beaucoup médité sur l'homme par métier ou par vocation, il arrive qu'on éprouve de la nostalgie pour les primates. Ils n'ont pas, eux, d'arrière-pensées » (Camus, 1956 : 8). Mais le problème est que aussi bien sa conscience que celles des autres humains est faite d'arrière-pensées. Non seulement parce que celles-ci consistent en des intentions cachées mais parce qu'elles obligent les consciences des autres à en juger (dans le sens d'en tenir compte comme dans celui de les évaluer) : c'est le fond même de la « théorie de l'esprit », à la base de la conscience humaine, qui est problématique. La connaissance entre humains repose sur ces processus récursifs qui relient les consciences

– « je sais qu’il sait que je sais » – et qui, dans leur développement, changent le jugement strictement cognitif en jugement moral.

Clarence découvre que sa propre conscience peut devenir la scène de ce glissement entre la connaissance et le jugement lorsqu’il commence à la percevoir scindée. C’est tout d’abord une question de perception sans réflexion qui se situe entre la perception réelle et l’hallucination : il commence à écouter des rires dans son dos qui n’appartiennent à personne, il voit des rires doubles dans le miroir. Ce « charmant Janus » – comme il se nomme lui-même – découvre par la suite chez lui une duplicité qui l’effraie autant qu’elle l’intéresse. Il connaît que dans son apparente générosité il y a un fond de vanité, de condescendance, de superficialité, d’égoïsme. Mais surtout il découvre que cette duplicité comporte un jugement. Au sein de la conscience humaine – qui toujours en soi se pense –, connaître c’est juger.

Effrayé par sa propre noirceur morale et intéressé par le mouvement conscient qui transforme la connaissance en jugement, Clarence se lance à l’exploration de ce nouveau continent intérieur : sa chute dans la conscience ne manque pas d’élan. La disposition des canaux d’Amsterdam, où il se promène en monologuant avec un auditeur mystérieux, lui rappelle celle des cercles de l’enfer dantesque ; on pourrait y reconnaître également – plus près de nous et de lui – les stations d’un parcours baudelairien nullement orienté vers le salut mais, au contraire, vers une déclaration de culpabilité après jugement par soi-même : car – en calquant les tentations qui organisent *Les Fleurs du mal* – il y transforme la sollicitude pour ceux qui souffrent en mépris, il fréquente l’alcool, cherche la dépravation dans les plaisirs de la chair, puise dans le blasphème, côtoie le suicide. Ces cinq explorations bannissent toute innocence de sa conscience. Il n’y a que face à un spectacle de sport ou de théâtre qu’il la retrouve : dans ces activités où le corps et l’esprit s’équilibrent et où Camus lui-même trouvait un refuge pour son reste d’animal solaire et innocent.

Mais il ne suffit pas de s’accuser soi-même, pense Clarence, il faut encore le faire plus vite que le jugement des autres si on veut justement empêcher celui-ci. Il faut devenir *consciencieusement* coupable – et ici affleure la volonté rimbaldienne de travailler à l’encanaillement et à la monstruosité propres pour devenir un autre –, ce qui n’a rien à voir avec une recherche de vérité du crime. On peut même aller jusqu’à simuler un larcin pour rendre plus évidente une culpabilité trop subjective : c’est ce que fait Clarence. Tout, afin de devenir juge-pénitent. Car il s’agit de rendre la propre conscience suffisamment complexe pour que le jugement des autres soit superflu, pour qu’il ne parvienne pas à apporter de nouveauté morale à l’exigence éthique du sujet. Pour y parvenir, il faut au juge-pénitent transformer le solipsisme de la conscience en une polyphonie dynamique de jugement : comme si la conscience de l’un pouvait inclure les consciences des autres.

Ce théâtre de soi-même réduit les autres à un simple public. Au fond, leur dit Clarence, vous êtes déjà compris dans ma propre conscience, vous êtes la matière de

mes arrière-pensées, ma condamnation de moi-même joue plus fort et plus vite que la vôtre. Cet état de juge-pénitent représente pour Clamence – dans les dernières pages du livre, proches du délire – un sommet que lui seul peut atteindre et d'où il règne sur ses sujets : « Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous juger vous-même [...] J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde » (Camus, 1956 : 146). Il a renversé la perspective, et, dans son délire, il transforme en sommet cette chute dans la conscience exacerbée au point de comprendre en elle-même toutes les consciences. Mais, dans ces mêmes pages, un lapsus se présente : « Ces nuits-là, ces matins plutôt, car la chute se produit à l'aube, je sors, je vais d'une marche emportée le long des canaux » (Camus, 1956 : 149). Ce qu'il dit est étrange. S'il parle de la chute dans l'eau du corps de la femme – que d'ailleurs il répète souvent de manière fantasmatique dans sa tête – il est en train de se tromper de moment malgré son souci de précision temporelle. Car, comme il l'explique avec une pareille précision quelques pages plus tôt, cette chute de la femme a eu lieu à une heure du matin d'un mois de novembre, bien loin de l'aube donc. Il n'y a pas d'erreur possible dans un texte comme celui-ci, écrit au millimètre, et il semble donc clair qu'une faille s'ouvre dans le délire de Clamence : ce sommet du pouvoir de sa conscience sur elle-même et sur celle des autres a ce piètre revers : une chute aux moments de faiblesse que procure l'aube, une expérience de la conscience comme chute du haut de son sommet.

En quoi consiste cette chute ? La réponse est donnée de manière oraculaire par un mendiant : « ce n'est pas qu'on soit mauvais homme, mais on perd la lumière » Et Clamence d'ajouter : « Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne lui-même » (Camus, 1956 : 150-151). Avec la lumière de l'aube l'homme réalise la perte subie de sa lumière, la perte de l'innocence de l'homme solaire qu'un jour il a été : car il n'y a plus d'innocence dans le monde de la conscience et de ses jugements. La conscience ne permet de déclarer innocent qui que ce soit, y compris soi-même.

Prophète qui clame dans le désert la culpabilité propre et celle des autres, ou Lucifer qui paie sa lucidité de la chute et la perte de lumière, Clamence est celui qui n'a de clémence ni pour les autres ni pour lui-même. L'homme est l'animal qui acquiert une conscience incapable de pardon, tel est le miroir qu'il tend aux autres pour qu'ils s'y reconnaissent. « Vous devriez vous juger comme je me juge, en me servant de la mesure de votre morale », aurait-il pu dire. Mais à la place il affirme : « J'aime les chiens d'une très vieille et très fidèle tendresse. Je les aime parce qu'ils pardonnent toujours » (Camus, 1956 : 128). Clamence est un cynique, mais pas de la même espèce que les chiens qu'il aime.

Cynique avec les autres, il est essentiellement ironique envers lui-même. *L'Étranger*, par contre, se caractérisait par une « écriture blanche » – selon Barthes – qui reflétait l'adhésion à la réalité physique et la neutralité tonale qui correspond à la

suspension de la conscience et du jugement. Une « écriture innocente [...] Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style » (Barthes, 1972 : 56). Dans cette transparence du langage Barthes semble trouver l'écho des attributs de l'homme solaire (innocence, absence de conflit entre le sujet et le monde) mais il y joint ceux de l'homme révolté, puisque « l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; *il perd volontairement tout recours à l'élégance et à l'ornementation*, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire (Barthes, 1972 : 56-57). Barthes y repère donc un style d'écriture formellement opposé à l'existentialisme sartrien.

Mais dans *La Chute*, Camus se trouve très loin de cette écriture blanche, remplacée par celle qui, une fois le paradis perdu, correspond à l'homme qui est tombé dans la conscience et qui, de plus, la découvre scindée, double, complexe. Cette écriture est ironique parce que l'ironie est le langage de la distance, de la scission : Clamence est ironique au sein même de sa conscience de juge-pénitent – où se présente le reflet de la morale des autres. En étant ironique avec lui-même, Clamence l'est avec les autres. Et l'on reconnaît dans une certaine tradition de narrateurs cette stratégie de neutralisation du jugement que les autres exerceraient en retour – celle de Céline, Houellebecq, Beigbeder... étranges compagnons pour Camus... mais pas pour Clamence.

L'ironie est le point de non-retour du langage de celui qui est tombé dans la conscience : il ne pourra plus redevenir transparent. Et il ne le pourra pas parce que l'ironie repose sur une simulation de sens qui rompt ladite transparence du langage, mais surtout parce que l'ironie repose sur une dissimulation volontaire du vrai sens – tromperie, duplicité – qui est l'apanage de l'homme face à l'animal. L'animal ne pourra jamais être ironique. L'ironique ne pourra plus devenir animal. Une fois de plus, c'est la « théorie de l'esprit » qui s'en explique : l'animal n'est pas capable d'attribuer des intentions secondes à un autre animal. Michael Tomasello – dans sa théorie de psychologie évolutive comparée entre hommes et animaux – soutient que même si les primates non humains peuvent développer des stratégies intelligentes pour influencer la conduite de ses congénères, ils ne cherchent pas à influencer leurs intentions, parce qu'ils ne comprennent pas qu'ils puissent influencer leurs croyances et leurs expectatives (Tomasello, 2007 : 35). Ainsi donc, lorsque Camus met narrativement en place une conscience ironique qui cherche à éviter d'être jugée par les autres tout en leur tendant un miroir, il construit une stratégie spécifiquement humaine qui influence leurs intentions et leur volonté. Une stratégie qui, de plus – écartant les ambiguïtés du cas de Meursault –, ne permettra plus à Clamence de revenir à l'innocence animale. Camus signe ainsi la différence essentielle entre les

deux personnages. « Ce n'est pas qu'on soit mauvais homme », disait le mendiant, « mais on perd la lumière » : on perd l'animalité lumineuse où l'on ne possède pas de « théorie de l'esprit », où l'on ne juge pas, où l'on n'a pas à se déclarer coupable.

Lorsqu'au début de ces pages-ci l'on a consigné les diverses versions des phases (« cycles ») que Camus avait prévues pour son œuvre, on a omis celle que voilà : six ans avant la publication de *La Chute*, il avait envisagé d'éliminer ou de déplacer la troisième étape prévue sur l'amour et de compléter les deux premiers cycles de son œuvre – ceux centrés sur le mythe de Sisyphe et de Prométhée – avec un troisième portant sur Némésis, la déesse de la vengeance et de la justice qui s'abat sur les humains coupables, mais la déesse de la « mesure », pour Camus. Il ne serait donc pas insensé de concevoir *La Chute* comme un livre de cette nouvelle étape. Clamence serait alors la Némésis de Meursault, la Némésis de l'homme solaire : la conscience qui, en l'homme lui-même, se venge d'avoir été chassée de l'innocence paradisiaque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARRÉ, Michel (2015) : « Reflets plotiniens dans *La Mort heureuse* d'Albert Camus ». *Présence d'Albert Camus*, 7, 48-60.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]) : *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil.
- BENHAIM, André (2009) : « “Entrez, je suis pendu” : Camus, ininterrompu ». *French Forum*, 34:3, 39-55.
- BENHAIM, André (2011) : « Temps de chien : Camus face à l'inhumain ». *L'esprit créateur*, 51:4, 86-96.
- CAMUS, Albert (1965c [1937]) : *L'Envers et l'endroit*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. « Essais ».
- CAMUS, Albert (1957 [1942]) : *L'Étranger*. Paris, Gallimard (Folio).
- CAMUS, Albert (1942) : *Le Mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard (Les essais, XII).
- CAMUS, Albert (1965a [1951]) : *L'Homme révolté*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. « Essais ».
- CAMUS, Albert (1956) : *La Chute*. Paris, Gallimard (Folio).
- CAMUS, Albert (1965b [1958]) : *Chroniques algériennes*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. « Essais ».
- CAMUS, Albert (1959) : *Noces* suivi de *Été*. Paris, Gallimard (Folio).
- CAMUS, Albert (1993 [1964]) : *Carnets II*. Paris, Gallimard.
- CAMUS, Albert (1971) : *Cahiers Albert Camus I, La mort heureuse*. Paris, Gallimard.
- CAMUS, Albert (1989) : *Carnets III*. Paris, Gallimard.
- CAMUS, Albert (2000) : *Le Premier homme*. Paris, Gallimard (Folio).

- DE MAN, Paul (1996) : « La máscara de Albert Camus », in *Escritos críticos (1953-1978)*. Madrid, Visor, 239-246.
- DEHAENE, Stanislas (2014) : *Le code de la conscience*. Paris, Odile Jacob.
- DENNETT, Daniel (2017) : *De las bacterias a Bach : la evolución de la mente*. Barcelona, Pasado y Presente.
- DÍAZ, José Luis (2007) : *La conciencia viviente*. México, Fondo de Cultura Económica.
- EDELMAN, Gerald M. (2000) : *Biologie de la conscience*. Paris, Odile Jacob.
- EISENZWEIG, Uri (1983) : *Les jeux de l'écriture dans L'Étranger de Camus*. Paris, Éditions Lettres Modernes.
- FONTENAY, Elisabeth de (1998) : *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*. Paris, Fayard.
- GAMONEDA, Amelia (2016) : *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo, KRK.
- GRENIER, Roger (1987) : *Albert Camus. Soleil et ombre*. Paris, Gallimard (NRF).
- HEIDEGGER, Martin (2007) : *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza.
- MARIN, Lou (2010) : *Camus et sa critique libertaire de la violence*, Bouzigues, Indigène.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1995) : *La nature* [notes de cours, cours de 1957-1958. Collège de France, texte établi par D. Ségla]. Paris, Éditions du Seuil.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1968) : *Résumés de cours (1952-1960)* [Collège de France]. Paris, Gallimard.
- MINO, Hiroshi (1987) : *Le silence dans l'œuvre de Camus*. Paris, Corti.
- MINO, Hiroshi (2018) : « Le meurtre et l'innocence chez Camus ». *Présence d'Albert Camus*, 10, 65-85.
- ONFRAY, Michel (2012) : *L'ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris, Flammarion.
- PLOTIN (1999) : *30^e traité* (III^e ennéade, 8,8, *De la nature, de la contemplation et de l'Un*). [Traduction en français d'Émile Bréhier]. Paris, Les Belles Lettres.
- RUFAT, Hélène (2009) : « De la rêverie méditerranéenne à l'esprit libertaire: Présence de l'Espagne dans l'œuvre camusienne », in Alek Baylee Toumi (éd.), *Albert Camus, précurseur. Méditerranée d'hier et d'aujourd'hui*. New York, Peter Lang, 61-71.
- TOMASELLO, Michael (2007) : *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Buenos Aires – Madrid, Amorrortu.
- WUYEMBERGH, Maurice (2013) : « Absurde », in Jeanyves Guérin (éd.), *Dictionnaire Albert Camus*. Paris, Bouquins.

La notion d'*altérité* en linguistique française

Emma ÁLVAREZ-PRENDES

Universidad de Oviedo

alvarezemma@uniovi.es

ORCID: 0000-0001-8444-1513

Hélène VASSILIADOU

Université de Strasbourg

vassili@unistra.fr

ORCID: 0000-0003-1958-5910

Elena VLADIMIRSKA

Latvijas Universitāte

jelena.vladimirska@lu.lv

ORCID: 0000-0003-0729-1958

Resumen

La noción de *alteridad* se concibe de manera diversa de acuerdo con los distintos enfoques teóricos existentes dentro de la lingüística románica. Aunque es un concepto operacional entre lingüistas españoles y portugueses, es en los escritos de los lingüistas franceses donde más abunda, en línea con una larga tradición cuya exploración constituye justamente el objetivo de esta investigación. Para arrojar luz sobre la noción de alteridad, la abordaremos en relación con otros conceptos ampliamente discutidos en la lingüística actual como la *heterogeneidad mostrada / heterogeneidad constitutiva, polifonía, diálogo, subjetividad, verdad*, etc. Esta conexión pone de manifiesto los diferentes modos de presencia del Otro y las diversas formas de aprehensión de la relación alteridad / identidad en la lingüística francesa.

Palabras clave: alteridad, subjetividad, polifonía, lingüística francesa.

Résumé

La notion d'*altérité* est conçue diversement selon les démarches théoriques au sein de la linguistique romane. Bien qu'opérationnel chez les linguistes espagnols et portugais, c'est pourtant dans les écrits des linguistes français que ce terme finit par s'imposer dans la lignée d'une longue tradition linguistique dont l'exploration constitue l'objectif de la présente recherche. Dans le but d'apporter un éclairage sur la notion d'*altérité*, celle-ci est envisagée en rapport avec d'autres concepts largement discutés en linguistique actuelle, tels que *hétérogénéité montrée / hétérogénéité constitutive, polyphonie, dialogisme, subjectivité, vérité*, etc. Cette mise en relation fait émerger les différents modes de présence de l'Autre et les diverses formes de l'apprehension du rapport altérité / identité dans la littérature de la linguistique française.

Mots clés : altérité, subjectivité, polyphonie, linguistique française.

Abstract

The notion of *otherness* is conceived variously according to theoretical approaches within Romance linguistics. Although operational among Spanish and Portuguese linguists, it is nevertheless in the writings of French linguists that this term ends up imposing itself in line with a long linguistic tradition whose exploration constitutes the goal of this research. In order to shed light on the notion of *otherness*, it is considered in connection with other concepts widely discussed in current linguistics, such as *shown heterogeneity / constitutive heterogeneity*, *polyphony*, *dialogism*, *subjectivity*, *truth*, etc., This connection brings out the different modes of presence of the Other and the various forms of apprehension of the otherness / identity relationship in French linguistic literature.

Keywords: otherness, French linguistics, subjectivity, polyphony.

1. Introduction

À l'heure actuelle, nous disposons d'un ensemble conséquent de connaissances relevant de la notion générale d'*altérité*, les formes qu'elle revêt, les dimensions qu'elle implique et les multiples réalités qui peuvent lui servir de point de référence. Et on peut dire qu'il y a consensus sur la définition du mot : l'altérité « en tant qu'objet avant tout philosophique » désigne alors globalement « le caractère de ce qui est autre » (Yilmaz, 2011 : en ligne ; voir aussi Dufaye & Gournay, 2010). Tout en étant, en effet, un des sujets de réflexion privilégiés en philosophie depuis Platon (en lien avec les concepts d'*opposition*, de *contradiction*, d'*être* et de *ne-pas être*), le rapport *altérité / identité* (ou *altérité / ipséité*) intéresse aussi les sciences du langage – notamment la linguistique française – où cette problématique est abordée à travers les langues et l'activité de la parole (Bui, Paillard & Vladimirska, 2017). Ce caractère *autre* se définit en lien avec une entité de référence, laquelle finalement peut être n'importe quoi. D'un point de vue anthropocentré, la prise en compte de l'autre, incluse dans *alter*, met en scène cet autre « en tant qu'il n'est pas moi et qu'il est mon semblable dans une dialectique de la différence et de la ressemblance » (*Dictionnaire Historique et Encyclopédie Linguistique du Latin*).

Toutefois, l'autre « ne possède pas la même fonction structurante dans la production langagière » (Szlamowicz, 2010 : 189) selon que l'altérité est conçue « comme réalité sociale, réalité discursive et doxique, réalité intersubjective et énonciative » (Mellet, 2011 : 312). Les théories linguistiques lui accordent en effet un intérêt variable eu égard à la place qu'elles réservent aux domaines énonciatifs et discursifs, domaines les plus manifestement concernés, mais l'intérêt reste constant. Il s'agit dans les faits de choix théoriques qui déterminent si on a affaire à de l'altérité notionnelle, subjective, discursive, énonciative, interactionnelle ou argumentative.

Ramenée au sujet parlant, l'altérité peut encore concerner « l'extériorité » dans le discours en train de se tenir (Sitri, 2004) ou « l'hétérogénéité discursive montrée »

(Authier-Revuz, 1995). Elle constitue de toute évidence un ‘métaterme’ qui englobe les phénomènes de dialogisme, de polyphonie et l’existence d’énonciateurs qui organisent des points de vue et des attitudes (Ducrot, 1984 ; Rabatel, 1997, 1998 ; Bres *et al.*, 2005 ; Bres, 1999, 2005 ; Perrin, 2006). Dans une perspective de la théorie des opérations énonciatives (Culioli, 1999, 2000), elle relève d’un jeu d’ajustement entre le niveau des opérations cognitives et celui des formes linguistiques dont l’agencement est le lieu des processus énonciatifs : l’énonciateur ne constitue pas une instance extérieure à l’énoncé, une origine des points de vue, mais présente, tout au contraire, un produit de ces opérations (Franckel & Paillard, 1998).

Différentes théories, différents termes, différentes approches, l’altérité est un sujet qui semble être invoqué pour coiffer des phénomènes divers. À l’instar de Moirand (2011), on peut se poser la question de la nécessité de reconsidérer ce terme, dont l’extension permet la désignation de phénomènes de reprise, de reformulation, d’altération, de discours rapporté ou des marques de modalisation (Haillet, 1998), lesquels ont pour point commun de guider l’interprétation mais en renvoyant à des opérations différentes (Vassiliadou, 2019a). L’altérité a un sens fondamentalement réflexif et diverses visées.

Dans cette perspective, notre objectif est d’engager un début de réflexion autour du terme métalinguistique d’*altérité*, conçu diversement selon les démarches théoriques et les sujets d’étude abordés au sein de la linguistique française, appréhendée dans le contexte plus général de la linguistique romane. Les problématiques littéraires, politiques, sociolinguistiques, culturelles et acquisitionnelles explorées dans plusieurs travaux (Pêcheux, *apud* Malidier, 1990 ; Ferréol & Jucquois, 2003 ; Gardin, 2005) sont toutefois écartées du champ d’analyse.

2. Méthodologie

Pour situer la linguistique française dans le panorama des recherches sur l’altérité en langues romanes et ainsi mener à bien l’objectif fixé, nous avons d’abord examiné la présence du mot *altérité* et de son utilisation dans les articles issus de la linguistique romane afin de vérifier les données de départ mentionnées ci-dessus. Pour ce faire, nous avons cherché par mots-clés (*cf. altérité, alterità, autre, identité, même, alteridad, alte, diferență, mesmo, outro, ipseidade, alteridade, otherness, etc.*) dans les titres et les mots-clés d’articles linguistiques sur Google Scholar, ResearchGate et Academia.edu. Puis, quand cela n’apparaissait pas directement dans le titre, nous avons regardé dans le corps des articles à quelles notions l’altérité était associée, ce qui a guidé la suite de ce travail.

Nous avons remarqué en premier lieu que la notion d’*altérité* apparaissait majoritairement dans des articles philosophiques et sociologiques. Quand il est question d’analyse linguistique à proprement parler, ce sont principalement les travaux français qui emploient la notion dans la lignée d’une longue tradition de Bakhtine à Ducrot

surtout. Dans la linguistique ibérique, *alteridad* est systématiquement relié à *polifonia*, *subjetividad* et *punto de vista* (cf. par exemple Loureda, 2010 ; García Negroni, 2015 ; Carrera de la Red & Luján [coord.], 2016 ; Azevedo, 2006 ; Tavares & Rosa, 2019). Suivant cette méthode, la recherche en roumain et en italien n'a rien donné de significatif.

À partir de ces résultats, s'est posée en second lieu la question du lien entre le concept d'*altérité* et d'autres concepts horizontalement ou verticalement proches :

- De quel autre parle-t-on ? S'agit-il d'un autre discours, d'une autre voix, d'un autre sujet parlant, d'une idée contradictoire, de doxa, de quelque chose qui se rajoute à mon discours, qui est produit par un autre, qui peut être produit par moi-même, un autre comme moi, un autre différent de moi, un autre à partir duquel le Moi se construit et prend forme ?
- L'extériorité est-elle *ipso facto* une altérité, le discours se remodelant lui-même ?
- Les contradictions sont-elles des phénomènes relevant de l'altérité ou plutôt de la complexité d'une pensée et/ou d'un discours qui s'élaborent ?
- Que faire encore de l'appropriation du discours d'autrui ?
- L'altérité concerne-t-elle une interrogation sur soi et les autres uniquement enserrée dans les limites de l'intersubjectivité ?

Ces questions préliminaires nous ont amené à examiner de quelle altérité on parle finalement.

3. De quelle altérité parle-t-on ?

Si toute « reprise d'un discours qui circule » (Sitri, 2004 : 25) peut être vue comme une manifestation d'altérité, la tentation est grande de dire à l'instar de Barthes (1957 : 44) que « l'altérité est le concept le plus antipathique au "bon sens" ». Benveniste, Ducrot, Ricœur, Bakhtine, pour ne citer qu'eux, ont bien montré que tout acte d'énonciation est essentiellement dialogique impliquant ainsi la présence d'autrui. Dès lors, le risque n'est-il pas de voir de l'altérité partout ? Comment faire pour offrir une assise théorique capable de surmonter la complexité de l'analyse et éviter les impasses (Goyard-Fabre, 2003 ; Bres, 2008) ?

L'*altérité* est employée, comme nous l'avons déjà signalé, en tant que *métaterme*, à savoir en tant que terme métalinguistique qui subsume les concepts d'*hétérogénéité montrée* / *hétérogénéité constitutive*, *polyphonie*, *dialogisme*, *subjectivité*, etc. Paillard & De Vogüé (1987) abordent la problématique de l'altérité dans les théories linguistiques en termes des *modes de présence de l'Autre*. Dans cette perspective, on distingue trois modes de construction de l'altérité. Dans le premier mode, le *même* est considéré comme premier : primauté du locuteur / primauté du *vrai* (pendant longtemps seul le *même* a été pris en compte). La nécessité de traiter *l'autre* conduit à des interrogations quant au statut à lui donner.

Soit l'autre est unique et se ramène à l'interlocuteur d'une part et au *faux* d'autre part – attitude adaptée dans la théorie des actes du langage. Soit l'autre est multiple (pluriel) : dans cette perspective se développe la théorie de la polyphonie de Ducrot, ainsi que la théorie des « mondes possibles » (Martin, 1985). « Si l'autre est multiple, comment s'organise cette multiplicité ? Est-elle structurée ou non ? Doit-on distinguer/construire différentes formes d'altérité ? » (Paillard & De Vogüé, 1987 : 11). « C'est l'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix » (Ducrot, 1984 : 183 ; cf. aussi Anscombe, 2013).

La troisième approche (Culioli, Paillard, De Vogüé, Franckel) place l'autre – qui est multiple – en premier par rapport au *même*, celui-ci étant le résultat d'une construction ; le *même* et l'autre sont définis à partir des agencements de marqueurs linguistiques et non à partir de la situation de communication. (Paillard & De Vogüé, 1987 ; Franckel & Paillard, 2008 ; Paillard, 2009).

Ces points de vue se répondent et touchent les domaines de la polyphonie (§ 3.1), de la doxa et du paradoxe (§ 3.2), et de la vérité en tant que marque de subjectivité (§ 3.3).

3.1 Altérité, polyphonie, dialogisme

La théorie de la polyphonie est étroitement liée à la théorie bakhtinienne du dialogisme. Les travaux de Ducrot sont directement inspirés de ceux de Bakhtine et les deux s'inscrivent dans la même perspective : « mettre en doute l'unicité du sujet parlant » (Moeschler & Reboul, 1994 : 323). D'après Bakhtine, le locuteur cherche à orienter son discours avec son point de vue déterminant sur la perspective de celui qui comprend, et d'entrer en relations dialogiques avec certains de ses aspects : « La réplique de tout dialogue réel (...) se conçoit dans le contexte d'un dialogue entier, composé d'éléments à soi (du point de vue du locuteur) et à l'autre (du point de vue de son partenaire) » (Bakhtine, 1978 : 105-106).

Ducrot (1984 : 183), à l'instar de Bakhtine, conteste le *postulat de l'unicité du sujet parlant* (un énoncé-un sujet) : « C'est l'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix ».

Ducrot entend ainsi caractériser un certain type d'énonciation où les instances de parole sont mêlées. La polyphonie linguistique est en somme envisagée comme une relation d'altérité telle que Platon la définit dans *Le Sophiste* : la forme de « to heteron' » (que l'on peut traduire à la fois par 'la Différence' et par 'l'Altérité'), chaque chose n'étant pas seulement ce qu'elle est, mais aussi différente de ce qu'elle n'est pas (Cordero, 2005).

Roulet *et al.* (1985) s'inscrivent dans ce même cadre de pluralité de voix. La polyphonie s'atteste également en *diaphonie*, lorsque le propos représenté par le locuteur est imputé au destinataire :

Dans une structure diaphonique, l'énonciateur ne se contente pas de réagir, sans la toucher, à une parole présente ou de référer à des paroles absentes, il commence par reprendre et réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire, pour mieux enchaîner sur celle-ci. La structure diaphonique est ainsi une des traces privilégiées de la négociation des points de vue qui caractérise toute interaction (Roulet *et al.*, 1985 : 71).

La *diaphonie* est alors un sous-type de *polyphonie* qui désigne ce qu'un interlocuteur B pourrait penser de ce que le discours de son interlocuteur A pourrait laisser entendre. Il peut s'agir d'une « diaphonie implicite » lorsqu'on trouve un marqueur en tête de réplique et qu'on se demande sur quoi il pourrait enchaîner, ou d'une « diaphonie formulée » quand l'interlocuteur B reproduit les paroles que le locuteur A aurait effectivement énoncées.

La praxématique, qui s'inspire directement des travaux de Bakhtine (Bres, 1988), restreint l'emploi du terme *polyphonie* aux cas de « certaines utilisations littéraires du dialogisme, dans lesquelles un énoncé fait entendre plusieurs voix égales » (Bres & Verine, 2002 : 168). Un énoncé est défini comme dialogique si l'on peut y déceler un dédoublement énonciatif, soit si un énoncé [E] contient lui-même, explicitement ou non, un acte d'énonciation enchâssé [e]. L'énoncé enchâssant [E] est produit par un locuteur L1 et un énonciateur E1, alors qu'à l'acte d'énonciation enchâssé [e] correspondent un ou plusieurs autres énonciateurs e1, e2, etc.

Dans le cadre de l'interdiscours (l'interaction d'un discours avec des discours autres tenus sur le même objet), Authier-Revuz (1982, 1995) propose la notion d'*hétérogénéité* pour rendre compte de l'inscription « de l'autre » dans « la linéarité » du discours : « L'autre n'est pas un objet (extérieur ; dont on parle) mais une condition (constitutive ; pour qu'on parle) du discours d'un sujet parlant » (Authier-Revuz, 1982 : 141).

En bref, l'altérité discursive peut être « montrée » par des marques linguistiques explicites, mais elle peut aussi imprégner un texte entier.

La *polyphonie* en tant que phénomène de mise en scène de l'*hétérogénéité énonciative* a également été développée par Donaire (2006) et Anscombe (2013), entre autres. Dans la version radicale de leur théorie, tout énoncé est polyphonique, et ce, dès son niveau profond (Anscombe, 2013 : 12). En ce qui concerne les « acteurs linguistiques » intervenant dans la production d'un énoncé, nous pouvons identifier le locuteur (*i.e.* « l'être discursif que l'énoncé lui-même présente comme son auteur, comme le responsable de sa production », Anscombe, 2013 : 12), qui met en scène d'autres acteurs, ceux que « certains appellent les énonciateurs » et qui « sont responsables des points de vue » (Anscombe, 2013 : 13). L'énoncé est donc « le fait d'un locuteur » et « se décompose (...) en une série d'entités abstraites (...) correspondant

à des rôles discursifs » (Anscombe, 2013 : 15) ; l'interprétation de tout énoncé découlera de l'attribution de rôles discursifs aux personnages du discours.

Inspirée par les travaux d'Anscombe et de Ducrot, la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (ScaPoLine) de Nølke et de ses collaborateurs a pour objectif de « créer une théorie formalisée qui soit en mesure de prévoir et de préciser les contraintes proprement linguistiques qui régissent l'interprétation polyphonique » (Nølke, 2008 : 131). Ces auteurs souhaitent que la ScaPoLine soit « un appareil heuristique rendant possibles des analyses opératoires, non seulement des énoncés individuels, mais aussi de fragments de textes composés de plusieurs énoncés » (Nølke, 2008 : 131).

La ScaPoLine désigne ainsi un LOC ou locuteur-en-tant-que-constructeur, qui peut se décomposer en un locuteur de l'énoncé (lo) et un locuteur textuel (L). Par ailleurs, le terme de Ducrot d'« énonciateur » est remplacé par celui d'« être discursif » (êd). Les deux manifestations du LOC peuvent être source de *points de vue* (ce qui n'était pas le cas chez Ducrot). Une autre de leurs innovations est la théorisation des « liens énonciatifs » (de responsabilité ou non-responsabilité), qui décrivent les rapports entre les êtres discursifs et leurs points de vue respectifs (Dendale & Coltier, 2005). Enfin, Nølke (2013) écrit que l'altérité consiste à chercher les moyens pour signaler la voix ou la pensée d'autrui et la dissociation du locuteur (son non-engagement dans la vérité de l'assertion qu'il rapporte). Les moyens pour la signaler sont divers : expressions de l'attitude du locuteur, modes, connecteurs, négation polémique, focalisation, verbes de *dire*, verbes de modalité évidentielle, interrogation rhétorique, etc.

En somme, la notion de *dialogisme*, tout comme celle de *polyphonie*, qu'elle soit abordée dans le cadre du discours (Roulet *et al.*, la praxématique de Bres *et al.*, Authier-Revuz), de la langue (Ducrot, Anscombe, Donaire) ou du texte (la Scapoline de Nølke *et al.*, Kratschmer *et al.*), repose dans tous les cas sur le principe de la non-unicité du sujet :

Dès lors que l'on dépasse le simple producteur de l'énoncé pour s'attacher aux représentations diverses délivrées par le langage, le sens ne se livre plus comme une représentation homogène, mais bien comme une forme de dialogue abstrait (dialogisme) ou de concert de voix orchestrées (polyphonie) (Bélangier *et al.*, 2010 : 60).

L'énoncé dialogique est un énoncé qui « laisse passer à travers des sons, des mots, des constructions, de l'extériorité ou de l'altérité discursive » (Moirand, 2010, *apud* Moirand 2011 : 90). Inévitablement, ses traces sont hétérogènes et nombreuses comme l'a bien montré Bres (1999 : 197) et comme on le verra dans la section 4.

3.2 Altérité, doxa et paradoxe

Décrivant la « rhétorique de l'altérité », Hartog (1980) propose une analyse du discours que développe Hérodote sur les Scythes. L'historien grec parvient à « inscrire le monde que l'on raconte dans le monde où l'on raconte » (Ferréol & Jucquois, 2003) et il distingue plusieurs moyens de rendre intelligible l'étranger et l'étrange. En continuant cette réflexion, les travaux explorent les stratégies à travers lesquelles chacun donne une place à l'altérité, non pas seulement du point de vue de ce qui est perçu comme *autre* et comme *étranger*, mais aussi comme *étrange* et *paradoxal*.

Ainsi, l'altérité peut être non seulement liée à une multiplicité de voix mais aussi à une diversité d'opinions ou de croyances, qui peuvent être partagées totalement ou partiellement par une communauté. La *doxa* (du grec δόξα, 'opinion') est l'ensemble des opinions et des croyances partagées par une communauté donnée et s'oppose à l'*aletheia* (ἀλήθεια, 'vérité'), qui désigne la vérité ou encore la réalité. Si l'*aletheia* est par définition unique, la *doxa* peut connaître une certaine variabilité, mais sa valeur reposera sur sa reconnaissance et son acceptation par les membres de la communauté, c'est-à-dire par les autres, par l'Autre.

Face à la *doxa*, nous trouvons le paradoxe (du grec παράδοξος, 'contraire à l'opinion commune') : un paradoxe est généralement défini comme une idée ou une proposition allant à l'encontre du sens commun, de cet univers d'opinions et de croyances partagées par la communauté. Il existe différents types de paradoxes qui ont fait l'objet de très nombreuses classifications. Celle bien connue de Watzlawick *et al.* (1972) permet d'en identifier trois :

- Le paradoxe logico-mathématique (*i.e.* le paradoxe de Russell, qui peut être formulé ainsi : « L'ensemble des ensembles n'appartenant pas à eux-mêmes appartient-il à lui-même ? »).
- Le paradoxe linguistique ou sémantique (*i.e.* le paradoxe du menteur disant « Je mens », ou le paradoxe du « Ne dites jamais *jamais* »).
- Le paradoxe pragmatique (*i.e.* l'injonction : « Soyez spontané ! »).

En linguistique, un énoncé est paradoxal s'il contient une expression contraire à la *doxa* ou bien s'il exprime une contradiction interne. Un énoncé est ainsi linguistiquement paradoxal s'il remplit toutes les conditions pour être anormal, car il affirme et nie une même propriété à propos d'un même individu, alors qu'il ne l'est pas. La résolution de la contradiction présente au sein du paradoxe linguistique diffère de la résolution de la contradiction en logique classique bivalente, car ce qui s'avère être une contradiction insoluble en logique ne l'est pas le plus souvent en linguistique. Bien au contraire, ce qui caractérise les énoncés linguistiquement paradoxaux est le fait qu'ils ne posent aucun problème pour être interprétés (Álvarez-Prendes, 2004). Ils répondent à des conditions non plus de logique mais d'énonciabilité : un énoncé paradoxal sera parfaitement compréhensible pour

l'interlocuteur, sans que son interprétation lui demande un effort extraordinaire par rapport à d'autres énoncés ne contenant pas de contradiction.

À la différence du paradoxe logique¹ où ce qui est évident est le problème à résoudre et ce qui est difficile est d'en trouver une solution, dans le cas du paradoxe linguistique ce qui est évident est la solution ou, en d'autres termes, l'interprétation de l'énoncé, et ce qui est le plus compliqué est d'identifier la source du problème ou de la contradiction. Il en va ainsi puisque la logique que nous appliquons dans les raisonnements humains est une logique floue (*fuzzy logic* ; Zadeh, 1974). Rappelons que le raisonnement humain ne vise pas l'exactitude, mais se révèle la plupart du temps comme étant un raisonnement approximatif, où les imprécisions et les incertitudes, voire les contradictions peuvent avoir leur place sans que cela n'entrave l'extraction des conclusions.

3.3 Altérité, subjectivité et vérité

L'opposition entre « fixité » du sens en langue et « dialogisme » en discours a pour effet de rejeter ce dernier du côté de *l'interprétation subjective*. Toutefois, à l'instar de Bres (dans plusieurs de ses travaux ; voir aussi Bres *et al.*, 2019), les linguistes mettent en avant la pertinence du recours à des expressions sémantiques qui intègrent dans leurs descriptions la possibilité de la « variabilité » du sens en discours.

En effet, en admettant qu'un énoncé assertif renvoie à une prise de position du locuteur, tout en exprimant quelque chose à propos d'un état de choses du monde, nous sommes conduits à considérer une problématique du sujet et une problématique du monde comme relevant de deux types d'altérité étroitement liées. Comme le note Paillard (2009 : 109), en dehors de la sémantique vériconditionnelle, « la notion de *vérité* reste souvent intuitive » alors qu'elle « laisse à la pragmatique l'essentiel de la problématique du sujet ».

La théorie des *univers de croyance* et des *mondes possibles* (*cf.*, entre autres, Kripke, 1972 ; Martin, 1983 ; Barwise & Perry, 1983) remet en cause la primauté du *vrai* et ouvre les perspectives sur la structuration des formes diverses du *faux*. On distingue ainsi les univers de croyance du locuteur, des hétéro-univers et un anti-univers, qui incarne les diverses alternatives se présentant au vrai. L'altérité devient par là une *altérité du dire*. La réflexion sur les mondes possibles rejoint dans certains travaux la problématique pragmatique et la valeur de vérité se réinvestit d'une problématique du sujet : « le propre de la vérité linguistique est une vérité prise en charge par quelqu'un » (Martin, 1983 : 36.) Il s'agit de l'introduction dans la structure des mondes possibles d'un paramètre qui pourrait être interprété comme celui du *point de vue*, ce qui donne une structure à branches et des histoires alternatives dont chacune

¹ Cf. Landheer & Smith (2011 : 120-121) pour les différentes applications du concept de *paradoxe* : « opinion contraire à la doxa, contradiction interne à l'énoncé, paradoxes situationnels, intertextuels ou intratextuels, etc. ».

définit un point de vue particulier sur le monde (Thomason & Gupta, 1980). Ainsi, la sémantique formelle, rejetant au départ toute problématique de la subjectivité, se trouve amenée à restituer une forme de subjectivité en admettant que le fait même de dire le monde suppose l'adoption d'un point de vue sur ce monde (Nølke, 1993 : 143).

La problématique de l'altérité se dessine alors inévitablement à travers les discussions menées autour des notions de *subjectivité*, de *point de vue*, de *prise en charge* et de *commitment* en rapport avec celle de *vérité* et constitue un des points de croisement de différentes approches, telles que les théories de la polyphonie et du dialogisme, celles des univers de croyance, des actes de langage, des blocs sémantiques et celle des opérations énonciatives (Coltier, Dendale & de Brabanter, coord., 2009 ; Dendale & Coltier, 2011). Beyssade & Marandin (2009 : 89) expliquent que les termes de *commitment* et de *prise en charge* sont utilisés dans deux optiques différentes : dans les modèles français, on place l'énonciation au centre de la modélisation, les anglo-saxons eux, travaillent plutôt dans le cadre du dialogue et de la théorie de l'argumentation.

De même, selon Culioli (1999 : 131), *prendre en charge* revient à dire *ce qu'on croit (être vrai)* : « Toute assertion (affirmative ou négative) est une prise en charge par un énonciateur ». Plus tard (Culioli, 2001), il précisera cette idée dans sa définition de l'affirmation : « je tiens à parler et à dire (= rendre public) que je pense / crois / sais que 'p est le cas' » – définition qui fait apparaître deux types d'altérité : la première relevant du centrage sur le sujet, qui s'engage, définit son rapport à son dire et construit sa position par rapport à l'autre (altérité intersubjective S0/S1), et la seconde, qui relève du centrage sur le statut du dire : « p est le cas » : p est sélectionné parmi d'autres séquences possibles, susceptibles d'exprimer l'état de choses (R) (altérité p/p'). On voit ici que la notion de *vrai* cède à celle de *calcul*. Comme le commente Paillard (2009 : 115),

'p est le cas' est présenté comme le produit d'un calcul débouchant sur la sélection d'une séquence p en relation avec l'état de choses du monde à dire ('ce qui est le cas'). Il y a calcul dans la mesure où la séquence p est sélectionnée parmi d'autres séquences *a priori* possibles, ce que Culioli note (p, p').

En somme, ce sont les marqueurs de la langue eux-mêmes qui régissent et mettent en œuvre l'altérité.

L'appréhension de toutes ces notions dans la linguistique énonciative divergent là encore : on y trouve les mêmes interrogations que ci-dessus sur l'identité (être réel *vs* être de discours) de celui qui prend en charge un discours et sur la nature de qui est pris en charge (acte illocutoire, contenu propositionnel, etc.), entre autres. Dendale & Coltier (2011 : 8) signalent la liste de notions connexes au domaine de la prise en charge et le problème de compréhension de leurs liens : la *polyphonie*, la *mo-*

dalisation en tant que « mode paradoxal de prise en charge » (Vion, 2011) et la *responsabilité* de la ScaPoline (Coltier *et al.*, 2009) en font partie.

4. Quelques applications aux notions exposées

On mesure bien la résistance que peut provoquer l'idée de sortir de la relation avec l'autre pour envisager la relation à l'objet, voire à l'objet langue / discours sous l'angle de l'altérité. Mais revenir sur les objets pour en proposer une lecture différente des conceptions traditionnelles, c'est finalement les problématiser, les montrer sous un jour plus complexe, *autre*. D'une certaine façon, le concept d'*altérité* est particulièrement utile dans l'analyse de cette dynamique. Le choix de se pencher sur des expressions ou des constructions ponctuelles s'avère fécond en ce sens qu'il apporte des clarifications aux questions en débat posées dans notre introduction, mais il est difficile d'exposer ici l'étendu des manifestations de l'altérité à l'œuvre dans le mot, l'énoncé ou le discours. Nous ne mentionnons que quelques cas qui s'inscrivent chacun dans une ou dans plusieurs des problématiques présentées ci-dessus, problématiques qui sont elles-mêmes intimement liées².

4.1 Altérité et polyphonie

Les théories de la polyphonie linguistique ont été appliquées, entre autres, à l'étude de certains marqueurs discursifs envisagés en tant que marqueurs de l'altérité. C'est le cas des marqueurs prototypiques incluant le terme *autre* dans leur sémantisme comme, par exemple, *en d'autres termes* ou *autrement dit* (Vassiliadou, 2019b), des marqueurs signalant la présence d'un autre discours à différents niveaux ou introduisant le début d'un acte d'énonciation différent : *écoute*, *voyez-moi ça*, *franchement*, *honnêtement*, *sérieusement* (Anscombe *et al.*, 2018), des marqueurs de citation comme *en plan* (Méndez Orense, 2016) ou d'exemplification (Hamma, 2004), des marqueurs signalant la dissociation entre l'énonciateur et l'origine de l'assertion citée tels que *Il paraît que*, *selon X*, *À en croire X* (Haillet, 2008). Elles ont également été appliquées aux temps verbaux, aux modes (« conditionnel de citation », Korzen & Nølke, 1990), au discours rapporté, au discours citant / cité (Cunha, 2008 ; Grutschus, 2016). Ces travaux concernent principalement le français et l'espagnol, et dans une moindre mesure le portugais, la plupart du temps dans une perspective contrastive. Dans l'espace roumain, sauf erreur de notre part, nous n'avons trouvé que les travaux de Vlad (2012, par exemple) qui portent sur le conditionnel en roumain ou encore sur les marqueurs français et roumain *non que / nu ca* vus comme signaux de négation polyphonique et de plurivocité.

² Par manque de place, nous nous limitons à quelques travaux sur le sujet, la littérature sur les éléments linguistiques signalant l'altérité étant bien vaste.

4.2 Altérité et doxa

L'altérité en lien avec la doxa, le paradoxe et le point de vue a été naturellement analysée dans l'étude du marqueur *paradoxalement* et de ses parasyonymes comme *bizarrement*, *étonnamment*, *contradictoirement*, *contrairement à ce qu'on pense*, *contrairement à ce à quoi on aurait pu s'attendre*, *de façon inattendue*, *de façon déroutante*, etc. (cf. Rabatel 1997, 1998, 2009 ; Landheer, 2011 ; Álvarez Castro, 2013). Là encore, ce sont les linguistes français et espagnols qui offrent le plus d'études.

4.3 Altérité, vérité, subjectivité, extériorité

Du côté de l'interprétation subjective, de la vérité et de l'extériorité, l'altérité a été appliquée aux marqueurs *verdad*, *certeza*, *seguridad*, *en vérité*, *à la vérité*, *à vrai dire*, *en réalité*, *entre nous* et ses variantes *soit dit entre nous*, *entre nous soit dit*, etc. (i. e. Fuentes-Rodríguez, 1995 ; Marque-Pucheu, 2010 ; Hermoso, 2016 ; Bui *et al.*, 2017) ou encore en sémantique lexicale avec les adverbes *ailleurs*, *autre part* et/ou leurs emplois nominaux (vs *d'ailleurs*) vus comme marqueurs d'un ailleurs discursif (Stein-Zintz, 2008 ; Lammert, 2012), en insistant non pas sur ce qui est autre au niveau du locuteur mais sur ce qui est 'un autre endroit' en lien avec le sujet parlant ou avec une référence spatiale absolue. L'altérité est toujours vue comme le concept de l'autre, mais il ne s'agit pas forcément d'une notion exploitable de manière énonciative. Ces travaux concernent, comme c'était le cas aussi plus haut, le français et l'espagnol, mais aussi plus ponctuellement le portugais (Araújo Carreira, 2005).

5. Conclusion

Notre article³ a traité de l'histoire du concept d'altérité et de sa réception dans la littérature française et, plus ponctuellement, romane. On peut conclure que ce concept est soulevé et discuté actuellement essentiellement dans l'espace européen et, en particulier, par des linguistes et sociolinguistes français. Le reste de l'espace roman n'y fait appel qu'indirectement, à savoir en passant par les travaux français et en les appliquant dans le cadre d'études sur des marqueurs sans en proposer une nouvelle théorisation. Là encore ce sont quasi-exclusivement les linguistes francophones, spécialistes de linguistique française, d'Espagne ou du Portugal qui appliquent les théories au concept d'altérité. Sauf erreur de notre part, nous n'avons repéré aucune référence italienne prenant en compte l'altérité linguistique *stricto sensu*.

Une recherche plus poussée devra être conduite afin de corroborer ces premières observations. Bien que la linguistique française semble être la plus concernée par la problématique de l'altérité qu'elle convoque systématiquement, c'est néan-

³ Ce travail a bénéficié d'une aide à la mobilité internationale des jeunes enseignants-chercheurs « José Castillejo », attribuée par le Ministère de l'Éducation et la Science espagnol à Emma Álvarez-Prendes (qui a ainsi pu effectuer un séjour de recherche à l'Université de Strasbourg de septembre à décembre 2018).

moins dans l'approche contrastive des langues que le concept évolue et la réflexion se nourrit.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ÁLVAREZ CASTRO, Camino (2013) : « Polyfonctionnalité des adverbes en -ment et sélection sémantique : le cas d'étrangement + adjectif ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 33/34, 33-48.
- ÁLVAREZ-PRENDES, Emma (2004) : « Le paradoxe linguistique : le cas des énoncés concessifs », in Rodrigo López Carrillo et Javier Suso López (éd.), *Le français face aux défis actuels : histoire, langue et culture*, Grenade, Université de Grenade, 519-530.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2013) : « Polyphonie et représentation sémantique : notions de base », in Jean-Claude Anscombre, María Luisa Donaire et Patrick Haillet (éd.), *Opérateurs discursifs du français. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang, 11-32.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude, María Luisa DONAIRE & Patrick HAILLET [éd.], (2018) : *Opérateurs discursifs du français 2. Éléments de description sémantique et pragmatique*. Berne, Peter Lang.
- ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena (2005) : « Politeness in Portugal: How to address others », in Leo Hickey et Miranda Stewart (éd.), *Politeness in Europe*. Toronto, Multilingual Matters LTD, 306-315.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982) : « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours ». *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, 26, 91-151.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995) : *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris, Larousse.
- AZEVEDO, Tânia Maris de (2006) : *Em busca do sentido do discurso: a semântica argumentativa como uma possibilidade para a descrição do sentido do discurso*. Caxias do Sul, RS: EDUCS.
- BAKHTINE, Mikhail (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1957) : *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARWISE, Jon & John PERRY (1983) : *Situations and Attitudes*. Cambridge (MA.), The MIT Press.
- BÉLANGER, André, Viorel-Dragos MORARU & Andy VAN DROM (2010) : « Les apports de la linguistique à la théorie des contrats : prolégomènes à une interprétation dialogique et polyphonique du contrat ». *Les Cahiers du Droit*, 51:1, 51-82
- BEYSSADE, Claire & Jean-Marie MARANDIN (2009) : « Commitment : une attitude dialogique ». *Langue Française*, 162:2 (Danielle Coltier, Patrick Dendale & Philippe de Brabanter, éd., *La notion de prise en charge en linguistique*), 89-107.

- BRES, Jacques (1988) : « Bakhtine, une paternité rétrospective pour la praxématique ? ». *Cahiers de praxématique*, 10, 33-55.
- BRES, Jacques (1999) : « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français » in Jacques Bres et al. (éd.), *L'autre en discours*. Praxiling, Montpellier, 191-212.
- BRES, Jacques (2005) : « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres et al. (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck/Duclot, 47-61.
- BRES, Jacques (2008) : « De l'épaisseur du discours : horizontalement, verticalement... et dans tous les sens », in *Congrès mondial de linguistique française 2008*. URL : <https://doi.org/10.1051/cmlf08314>.
- BRES, Jacques & Bertrand VÉRINE (2002) : « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté ». *Faits de Langues*, 19, 159-170.
- BRES, Jacques, Aleksandra NOWAKOWSKA, & Jean-Marc SARALE (2019) : *Petite grammaire alphabétique du dialogisme*. Paris, Classiques Garnier.
- BUI, Thi Hoang Anh; Denis PAILLARD & Elena VLADIMIRSKA (2017) : « Étude de certains marqueurs discursifs “vrai” en français, khmer, russe et vietnamien ». *Langages*, 207:3, 33-48.
- CARRERA DE LA RED, Micaela & Marta LUJÁN [coord.] (2016) : *Dialogismo, contactos y rasgos de evolución en el español de América. Cuadernos de la ALFAL*, 8. URL : <https://www.mundoalfal.org/es/content/cuadernos-de-la-alfal-nº-8>.
- COLTIER, Danielle, Patrick DENDALE & Philippe DE BRABANTER (2009) : *La notion de prise en charge : mise en perspective*. *Langue Française*, 162:2 (Danielle Coltier, Patrick Dendale & Philippe de Brabanter, coord., *La notion de prise en charge en linguistique*), 3-27.
- CORDERO, Nestor-Luis (2005) : « Du non-être à l'autre. La découverte de l'altérité dans le Sophiste de Platon ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 130, 175-189.
- CULIOLI, Antoine (1999) : *Pour une linguistique de l'énonciation II*. Paris / Gap, Ophrys.
- CULIOLI, Antoine (2001) : « Heureusement ! ». *Saberes no tempo – Homenagem a Maria Henriques Costa Campos*, Lisbonne, Edições Colibri, 279-284.
- CUNHA, Dóris de Arruda C. da (2008) : « Do discurso citado à circulação dos discursos: a reformulação bakhtiniana de uma noção gramatical ». *Matraga*, 22, 129-144.
- DENDALE, Patrick & Danielle COLTIER [éd.] (2011) : *La prise en charge énonciative. Études théoriques et empiriques*. Bruxelles, Duculot.
- DENDALE, Patrick & Danielle COLTIER (2005) : « La notion de prise en charge ou de responsabilité dans la théorie scandinave de la polyphonie linguistique », in Jacques Bres et al. (éd.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, 125-140.
- Dictionnaire historique et encyclopédie linguistique du latin*. URL : http://www.dhell.paris-sorbonne.fr/domaines_semantiques:alterite3.

- DONAIRES, María Luisa (2006) : « Les dialogues intérieurs à la langue ». *Le Français moderne* 24:1, 61-73.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le Dit*. Paris, Minuit.
- DUFAYE, Lionel & Lucie GOURNAY (2010) : *L'altérité dans les théories de l'énonciation*. Paris/Gap, Ophrys.
- FERRÉOL, Gilles & Guy JUCQUOIS (2003) : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris, Armand Colin.
- FRANCKEL, Jean-Jacques & Denis PAILLARD (1998) : « Aspects de la théorie d'Antoine Culioli », *Langages*, 129, 52-63.
- FRANCKEL, Jean-Jacques & Denis PAILLARD (2008) : « Mots du discours : adéquation et point de vue. L'exemple de *réellement, en réalité, en effet, effectivement* », in Helena Topa Valentim et Benjamin Moreira (dir.), *Estudos Linguísticos / Linguistic Studies 2*. Lisboa, Edições Colibri / CLUNL, 255-274.
- FUENTES-RODRÍGUEZ, Catalina (1995) : « Polifonía y argumentación: los adverbios de verdad, certeza, seguridad y evidencia en español ». *Lexis*, XIX:1, 59-83.
- GARCÍA NEGRONI, María Marta [éd.] (2015) : *Sujeto(s), alteridad y polifonía : acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Buenos Aires, Ampersand.
- GARDIN, Bernard (2005) : *Langage et luttes sociales*. Textes édités par Nanon Gardin et Frédéric François. Limoges, Lambert-Lucas.
- GOYARD-FABRE, Simone (2003) : « Le dialogisme : un chemin pour surmonter la crise du droit ? », in Françoise Armengaud, Marie-Dominique Popelard et Denis Vernant (dir.), *Du dialogue au texte. Autour de Francis Jacques*. Paris, Éditions Kimé, 125-126.
- GRUTSCHUS, Anke (2016) : « Monologuer à plusieurs voix : le discours rapporté dans la *stand-up comedy* espagnole », in Alain Berrendonner, Maj-Britt Mosegaard-Hansen, Rodica Zafiu (éd.), *Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013). Nancy, ATILF, 107-118.
- HAILLET, Patrick (1998) : « Le conditionnel d'altérité énonciative et les formes du discours rapporté dans la presse écrite ». *Pratiques*, 100, 63-79.
- HAILLET, Patrick (2008) : *Pour une linguistique des représentations discursives*. Bruxelles, De Boeck.
- HAMMA, Badreddine (2004) : « *Par exemple* : l'expression de l'altérité dans l'acte d'exemplification ». *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 15/16, 155-181.
- HARTOG, François (1980) : *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris, Gallimard.
- HERMOSO MELLADO-DAMAS, Adelaida (2016) : « La locution *entre nous* : un marqueur d'attitude polémique ». *Scolia*, 30, 139-154.
- KORZEN, Hanne & Henning NØLKE (1990) : « Projet pour une théorie des emplois du conditionnel », *Actes du I^e Congrès des Romanistes scandinaves*, Aarhus Universitet, 273-300.

- KRATSCHMER, Alexandra; Merete BIRKELUND & Rita THERKELSEN [éd.] (2009) : *La polyphonie : outil heuristique, linguistique, littéraire et culturel*. Berlin, Frank & Timme.
- KRIPKE, Saul (1972) : « Naming and Necessity », in Donald Davidson et Gilbert Harman (éd.), *Semantics of Natural Language*. Dordrecht, Reidel, 253-355.
- LAMMERT, Marie (2012) : « Où est ailleurs ? Sémantique lexicale de l'adverbe spatial ailleurs », *CORELA*, H-S 12. URL : <http://corela.revues.org/2801>.
- LANDHEER, Ronald (2011) : « L'énoncé paradoxal et son parcours interprétatif : une ambivalence bien balancée », in Zsuzsa Simonffy (éd.), *Le paradoxe et ses usages*. Budapest / Limoges, Tinta Könyvkiado / Lambert-Lucas, 119-130.
- LANDHEER, Ronald & Paul SMITH (2011) : *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Genève, Droz.
- LOUREDA LAMAS, Oscar (2010) : « Marcadores del discurso, pragmática experimental y traductología : horizontes para una nueva línea ». *Pragmalingüística*, 18, 74-107.
- MALDIDIER, Denise (1990) : *L'inquiétude du discours. Textes de M. Pêcheux*. Paris, Édition des cendres.
- MARQUE-PUCHEU, Christiane (2010) : « Exhaustivité et représentativité des expressions comportant dire dans Locutions en français de J. Dubois et F. Dubois-Charlier », *Langages*, 179/180, 259-276.
- MARTIN, Robert (1983) : *Pour une logique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MARTIN, Robert (1985) : « Argumentation et sémantique des mondes possibles ». *Revue Internationale de Philosophie*, 39 / 155:4, 302-321.
- MELLET, Sylvie (2011) : « Lionel Dufaye, Lucie Gournay - L'altérité dans les théories de l'énonciation. Paris / Gap : Ophrys, 2010, 194 pages ». *Corpus*, 10, 305-312.
- MÉNDEZ ORENSE, María (2016) : « Valores pragmático-discursivos de la construcción lingüística en plan. ¿ Formación de un nuevo marcador ? ». *Philología Hispalensis*, 30: 1/2, 123-144.
- MOESCHLER, Jacques & Anne REBOUL (1994) : *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, polyphonie et énonciation*. Paris, Seuil.
- MOIRAND, Sophie (2010) : « Retour sur une approche dialogique du discours ». *Approches dialogiques et polyphoniques en langue et en discours*. Metz, Université de Metz, CELTED (coll. « Recherches linguistiques » 31), 375-378.
- MOIRAND, Sophie (2011) : « Le dialogisme : de la réception du concept à son appropriation en analyse du discours ». *Cahiers de praxématique*, 57, 69-100.
- NØLKE, Henning (1993) : *Le regard du locuteur : pour une linguistique des traces énonciatives*. Paris, Kimé.
- NØLKE, Henning (2008) : « La polyphonie linguistique avec un regard sur l'approche scandinave » in *Congrès mondial de linguistique française 2008*. URL : <https://doi.org/10.1051/cmlf08343>.
- NØLKE, Henning (2013) : « La polyphonie linguistique ». *Lalies*, 33, 7-76.

- PAILLARD, Denis & Sarah DE VOGUË (1987) : « Modes de présence de l'autre », in *Les particules énonciatives en russe contemporain*, Paris, Laboratoire de Linguistique formelle, Université de Paris 7 (coll. ERA642 : 2), 11-37.
- PAILLARD, Denis (2009) : « Prise en charge, *commitment* ou scène énonciative ». *Langue française*, 162:2 (Danielle Coltier, Patrick Dendale & Philippe de Brabanter, coord., *La notion de prise en charge en linguistique*), 109-128.
- PERRIN, Laurent (2006) : *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Metz, Université Paul Verlaine.
- RABATEL, Alain (1997) : *Une Histoire du point de vue*. Paris, Klincksieck.
- RABATEL, Alain (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Lonay, Delachiaux et Niestlé (programme ReLIRE).
- RABATEL, Alain (2009) : « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... ». *Langue Française*, 162:2 (Danielle Coltier, Patrick Dendale & Philippe de Brabanter, coord., *La notion de prise en charge en linguistique*), 71-87.
- ROULET, Eddy *et al.* (1985) : *L'articulation du discours en français contemporain*. Berne, Peter Lang.
- SITRI, Frédérique (2004) : « Dialogisme et analyse de discours : éléments de réflexion pour une approche de l'autre en discours ». *Cahiers de praxématique*, 43, 165-188.
- STEIN-ZINTZ, Sandrine (2008) : *Part : de la méronymie à la segmentation discursive. Analyse sémantico-discursive des emplois nominaux et adverbiaux d'une expression partitive atypique en français contemporain*. Thèse de doctorat sous la direction de Catherine Schnedecker. Metz, Université Paul Verlaine.
- SZLAMOWICZ, Jean (2010) : « Quelle altérité pour le linguiste ? Quelques confluences de l'analyse de discours à la pragmatique, de l'énonciation à la co-énonciation indicée », in Lionel Dufaye et Lucie Gournay (éd.), *L'altérité dans les théories de l'énonciation*. Paris / Gap, Ophrys, 171-193.
- TAVARES, Sofia & Catarina ROSA (2019) : « Identidade dialógica, alteridade e afetividade ». *Psicologia : Teoria e Pesquisa*, 35, 1-6.
- THOMASSON, Richmond & Anil GUPTA (1980) : « A theory of conditionals in the context of branching time ». *Philosophical Review*, 89:1, 65-90.
- VASSILIADOU, Hélène (2019a) : « Qui trop embrasse, mal étreint : pour une conception stricte de la notion de *reformulation* », in Houda Landolsi, Maria Svensson et Coco Norén (éd.), *La reformulation : à la recherche des frontières*, Uppsala, Acta Upsaliensis, 93-112.
- VASSILIADOU, Hélène (2019b) : « *En d'autres termes* : dialogisme et altérité ». *Studii de Lingvistică*, 9:2, 41-58.
- VION, Robert (2011) : « La modalisation. Un monde paradoxal de prise en charge », in Patrick Dendale et Danielle Coltier (éd.), *La prise en charge énonciative. Études théoriques et empiriques*. Bruxelles, Duculot, 75-91.

- VLAD, Daciana (2012) : « *Non que* – marqueur de plurivocité », in Jacques Bres, Aleksandra Nowakowska, Jean-Marc Sarale et Sophie Sarrazin (éd.), *Dialogisme, Langue, Discours*. Berne, Peter Lang, 37-46.
- VLADIMIRSKA, Elena (2016) : « *Ah, oh, eh* : marqueurs discursifs de l'altérité, étude sémantique et prosodique », in Elena Vladimirska et Thierry Ponchon (éd.), *Dire l'autre, voir autrui. L'altérité dans la langue et les discours*. Paris, L'Harmattan, 161-183.
- WATZLAWICK, Paul; Janet BEAVIN & Don JACKSON (1972) : *Une logique de la communication*. Paris, Seuil.
- YILMAZ, Selim : « L'altérité dans les théories de l'énonciation ». Compte rendu. *Le français à l'université*, 16/03. URL : <http://www.bulletin.auf.org/index.php?id=382>.
- ZADEH, Lotfi (1974) : « Fuzzy logic and its application to approximate reasoning ». *Information Processing*, 74, 591-594.

Mise en texte d'une ville hybride dans *Walaande* de Djäïli Amadou Amal : vers une sociocritique de l'espace urbain

Arthur Freddy FOKOU-NGOUO

Université de Yaoundé I

arthur.freddy@yahoo.fr

ORCID : 0000-0001-7654-4870

Resumen

La colonización africana sigue teniendo una importancia fundamental en los estudios literarios. Este artículo nace en un contexto de progresiva expansión de la dualidad discursiva colonial/poscolonial, Europa/África. En su novela *Walaande* (2010), Djäïli Amadou Amal describe la ciudad de Marua caracterizada por una fusión entre la «Modernidad» occidental y la tradición africana (*peule*), a efectos de dar un tono híbrido y más atractivo a la ciudad del futuro de modo global. Así, mediante una sociocrítica del espacio literario, resaltamos la influencia positiva de la «Modernidad» en la implementación de las políticas urbanas del futuro.

Palabras clave: Literatura, Marua, Modernidad, Tradición, Sociocrítica, Ciudad de mañana.

Résumé

Le fait colonial africain continue à faire couler beaucoup d'encre. Dans un contexte de progressive expansion de la dualité discursive colonial/postcolonial, Europe/Afrique, s'inscrit cet article. Dans son roman *Walaande* (2010), Djäïli Amadou Amal peint la ville de Maroua dans l'entre-deux, en ballottage entre la « Modernité » occidentale et la « tradition » africaine (*peule*), et le fait dans la visée de donner une tonalité hybride et plus attractive à la ville de demain en général. Ainsi, moyennant une sociocritique de l'espace littéraire, nous mettons en surbrillance l'influence positive de la « Modernité » dans l'implémentation des politiques urbaines futures dans la post-colonie.

Mots-clés : Littérature, Maroua, Modernité, Tradition, Sociocritique, Ville de demain.

Abstract

The colonial event continues to have an important role in literary studies. Thus, this article is part of a context of progressive expansion of the discursive duality colonial/postcolonial, Europe/Africa. In her novel *Walaande* (2010), Djäïli Amadou Amal paints a city of Maroua in the in-between, in the crossing of the European "Modernity" and of the African

* Artículo recibido el 1/01/2020, aceptado el 30/07/2020.

(peule) “tradition”, with the aim to give a hybrid and more attractive tone to the city of the future in general. Thus, through a sociocriticism of the literary space, we highlight the positive influence of “Modernity” in the implementation of future urban policies.

Key words: Literature, Maroua, Modernity, Tradition, Sociocriticism, Town of the future.

0. Introduction

Cet article remet quelque peu en orbite une thématique quasi permanente que s’emploie à développer un nombre prohibitif de critiques africain et outre-Atlantique : la colonisation ou processus d’occupation puis d’exploitation d’un territoire au profit d’un autre. En ce qui concerne le continent africain, le fait colonial, bien qu’ayant disparu partiellement¹ au XX^e siècle, continue donc à faire couler beaucoup d’encre. Le roman postcolonial ainsi que les lectures afférentes, dans leur immense majorité, développent une thématique qui s’engouffre dans un comparatisme dualiste colonial/postcolonial, Europe/Afrique, ou encore dans une dialectique du maître et de l’esclave prônée par Hegel. Dans ce contexte de progressive expansion de la dualité discursive Europe/Afrique s’inscrit cet article. Dans son roman *Walaande, l’art de partager un mari* (2010), l’écrivaine camerounaise Djaili Amadou Amal peint une ville de Maroua à deux vitesses, autrement dit, attrapée dans un hybridisme culturel. Elle nous décrit une cité urbaine en ballottage entre la « Modernité »² occidentale héritée du discours colonial et la « tradition » africaine, plus précisément peule. En d’autres termes, sous le prisme d’une vision de la ville à cheval sur deux mondes que tout oppose, la narration construit la ville de Maroua dans l’entre-deux, dans la visée non pas de les opposer, sinon de les employer dans un *melting-pot* culturel qui donnerait une tonalité hybride unique – une ville ouverte sur le monde et ancrée dans ses valeurs traditionnelles –, majestueuse, plus attractive, tolérante et surtout inclusive à la ville de demain. Au moyen d’une sociocritique de l’espace littéraire du roman camerounais *Walaande*, nous nous proposons de mettre en surbrillance l’influence positive que peut avoir la « Modernité » sur la mise en application des modernités

¹ Nous précisons ici que la colonisation a disparu partiellement parce qu’elle s’est estompée sur le plan juridico-administratif. Cependant, celle-ci continue à sévir dans le domaine culturel, par le phénomène dit de *transculturation*. C’est en substance ce qui ressort des travaux du collège pluridisciplinaire d’auteurs hispano-américains d’inflexion décoloniale (Restrepo y Rojas, 2010 ; Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007).

² « Modernité » avec une majuscule initiale renvoie à la « Modernité européenne » (récemment occidentale), qui exclut toutes les autres modernités par les processus dualiste et solipsiste cartésiens. Ceux-ci permettent de situer le sujet européen dans un « non-espace » et dans un « non-temps », et ainsi de transformer la « singularité » européenne en une « Universalité » (Grosfoguel, 2007). Tout au long de ce travail, le terme « Modernité » alternera avec « occidentale » ou « euro-atlantiste ».

parallèles dans le monde réel. Ainsi, cette étude nous invite à essayer de comprendre la manière dont cette matrice littéraire contribue à organiser non seulement les rapports de l'homme à l'espace urbain, mais aussi et plus largement les connexions entre le fait littéraire et la construction sociale. Cette réflexion se propose donc non pas de systématiser la diabolisation de l'héritage colonial de l'Afrique comme c'est le cas dans bon nombre de lectures critiques, sinon de révéler au monde en général et aux africains en particulier l'aspect positif que peut représenter l'hybridisme culturel « Nord-Sud » dans l'implémentation des politiques urbaines futures.

1. Qu'est-ce que la ville ?

La ville est le résultat d'un ensemble de représentations en interactions ininterrompues et permanentes (Molina, 2007 : 290)³. Émettre pareil mandat implique de s'accorder sur une définition très large du concept de « représentation ». Ainsi, loin des clivages artificiellement simplistes entre idéal et matériel, il convient alors de l'employer dans une posture constructiviste, de considérer que les représentations organisent notre rapport au monde et de fait à l'espace urbain. L'idée principale sur laquelle repose la posture constructiviste peut schématiquement être résumée ainsi : la réalité n'est pas accessible en tant que telle, dans la mesure où l'homme construit individuellement, puis socialement son rapport au monde par le truchement des représentations⁴.

Médiatrices du rapport à l'espace urbain, les représentations peuvent se mouvoir de diverses manières en adoptant des vecteurs qui vont assurer leur circulation et leur communication. Celles-ci peuvent ainsi se matérialiser au travers du discours, être activées lors de pratiques urbaines ou encore s'extérioriser dans la production ou la transformation des formes urbaines. S'arc-boutant sur ses analyses en morphologie urbaine, Marcel Roncayolo (1996 : 68) avertit en effet « qu'il faut considérer la genèse des formes urbaines et remonter des formes aux opérations ou aux conceptions qui les définissent, et de ces opérations et conceptions à la société qui les porte ». Il semblerait donc que la ville pût ainsi être analysée, par quiconque voudrait s'en donner les moyens, au travers de la diversité de manifestations des signes qui lui donnent forme et sens. A cet effet, il conviendrait alors de l'envisager comme le résultat d'un ensemble organisé, comme une architecture générale dans laquelle un nombre prohi-

³ Au vu de la rigueur que commande tout article, nous ne saurions nous appesantir exhaustivement sur la définition de ladite notion. Nous convoquerons quelques paragraphes en accord avec le dictionnaire sémantique qu'impulse l'article.

⁴ Pour plus de précisions, voir Berger et Luckmann (1996).

bitif de représentations interactives viennent s'agencer et prendre forme (Molina, 2007 : 290-291).

Cette configuration analytique conduit alors à considérer l'évolution des formes urbaines comme régie par une dynamique kaléidoscopique multidimensionnelle qui n'a de cesse de réorganiser de manière ininterrompue les multiples représentations urbaines. En effet, au contact les unes des autres, certains de leurs éléments constitutifs se meuvent, se transmettent en subissant plus ou moins des altérations substantielles, en se combinant. Par ailleurs, notons le fait que d'autres composants tendent à s'estomper ou à disparaître alors que de nouveaux viennent s'intégrer aux représentations urbaines. Autrement dit, on ferait face à une espèce de remplacement ou croisement progressif non planifié, qui serait un corollaire épistémologique dû au caractère insaisissable et imprévisible des variations représentatives sur lesquelles se fondent les formes urbaines.

De cette manière, comme souligne Molina (2007 : 291), il semblerait que les représentations urbaines pussent s'analyser comme mettant quasiment toujours en jeu une tension entre « conservation » – du fait de matrices qu'elles reprennent à leur compte – et « nouveauté » – du fait de leur composition qui relève de l'inédit –. Dans cette perspective, la logique du processus représentationnel apparaît comme une alchimie épineuse et discontinue, comme une dialectique temporelle, relevant à la fois d'une logique itérative, prospective et innovante. Ce dynamisme fonctionnel invite à penser les représentations en termes « d'évolution », mais aussi de *continuum*. La ville serait donc un espace aménagé volontairement ou non, sujette à des pressions pénétrantes sempiternelles au niveau de son ajustement sémantique et, par conséquent morphologique qui, forte de cette mobilité représentative et représentationnelle, se convertit en un vase protéiforme et inclusif qui répond conséquemment ou non aux besoins des personnes qui y vivent. En d'autres termes, la réalité urbaine serait fonction des attermolements représentationnels individuels et collectifs des populations qui s'y meuvent.

2. Littérature et cités urbaines

Convenant avec Michel Butor (1995 : 112) sur le fait que « toutes les grandes œuvres, [...] transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde », nous devons nous appesantir sur les modalités qui expliquent une telle efficacité et si besoin est les problématiser. Un premier postulat consiste à considérer que l'idiosyncrasie de la construction littéraire réside dans l'intensité des rapports entre cette représentation individuelle et les représentations sociales. La représentation littéraire se caractériserait donc par une faculté *transpersonnelle*. En accord avec le précédent, un second postulat repose sur la capacité de transmission de la symbolique littéraire dans le temps. La représentation littéraire semble

en effet présenter un fort potentiel transhistorique. Il serait donc nécessaire de parler dans ce cas de l'atemporalité de la fiction littéraire en ce sens que les barrières temporelles s'écroulent à son passage.

En écho à Géraldine Molina (2007 : 292), les représentations les plus efficaces, d'un point de vue rhétorique, sont celles qui exploitent les opportunités du conditionnement social. Le pouvoir d'influence littéraire apparaît donc particulièrement efficace sur les représentations sociales. En ce qui concerne l'objet urbain, certaines matrices littéraires qui mettent en scène la ville ont ainsi tendance à s'inscrire soit dans la logique d'un héritage, d'une mémoire collective, soit dans celle d'une espérance, mieux d'une prospection futuriste. Ceci étant dû au fait que la représentation littéraire s'inscrit certes dans une relation avec le monde réel (Samoyault, 2005), mais aussi et plus fréquemment dans un rapport avec le monde en devenir. De fait, leur réinvestissement et éventuellement leur instrumentalisation paraissent pertinents pour tout discours sur la ville et ces fictions peuvent ainsi être mises au service d'une intentionnalité réelle et déterminée. Elles font alors l'objet d'une reconfiguration plus ou moins importante. Elles sont mises dans la perspective du discours dans lequel elles sont intégrées aboutissant à une nouvelle version de la matrice initiale créée par la littérature. Ces dires de Molina ont le mérite de nous rappeler non sans mal le pouvoir de malléabilité de la fiction sur la réalité, plus précisément dans ce cas ponctuel sur la réalité urbaine. La littérature, s'arc-boutant sur un processus de pression de l'espace littéraire par rapport au conditionnement social, détruit le monde en l'inventant, mieux en le réinventant. Sa mission est, reprenant en écho Jean Paul Sartre (1948), instiguer une « révolution sociale ».

En outre, du fait de leur capacité à faire corps avec les représentations sociales, ces constructions littéraires se diffusent et peuvent se retrouver dans d'autres représentations individuelles sans pour autant que l'émetteur de la représentation accueillant la matrice en soit forcément conscient et ait directement pris connaissance de la représentation littéraire. On parle alors de l'influence invisible de la matrice littéraire qui agit directement sur le subconscient de l'individu. Ainsi, leur appropriation, consciente ou non, par une entité collective conduit donc à envisager l'éventualité des représentations intermédiaires qui assurent la transmission entre le fait littéraire et la représentation individuelle dans laquelle se retrouve la matrice. En des mots différents, la littérature influencerait ainsi la conscience sociale collective par le truchement des référents intermédiaires qui assurent la transition entre cette dernière et la conscience individuelle.

La confluence de ces réflexions invite à essayer de comprendre plus précisément la manière par laquelle circulent ces matrices et contribuent ainsi à structurer les

rapports de l'homme à l'espace urbain au travers d'un cas d'étude⁵. Le roman de Djaïli Amadou Amal (2010) s'organise autour de la mise en scène particulièrement impressionnante d'une ville du Septentrion camerounais, Maroua, qui évoluerait dans une dynamique inclusive. En effet, sous le prisme d'une vision à cheval sur deux mondes –Nord-Sud– qui s'opposent, Maroua se construit dans l'entre-deux, c'est-à-dire, en prenant un peu ici et là. Ce choix s'opère dans la visée de faire de cette cité urbaine une ville frontière au carrefour de deux civilisations qui, d'un point de vue épistémologique, s'opposent, mais qui dans le récit de la romancière réussissent à cohabiter, mieux, à fusionner. En des termes différents, Amadou Amal réussit non sans mal à mettre en scène deux cultures qui s'affrontent depuis les mouvements coloniaux des XVIII^e et XIX^e siècles. Deux modes de vie divergents –l'africain et l'euro-péen –, dont le dernier s'est superposé au premier à partir des siècles sus-annoncés et, malgré les indépendances juridico-administratives du XX^e siècle, continue à se superposer à celui-ci dans le monde réel. Aussi, on entend bien l'exceptionnalité que revêt cette cohabitation implémentée par le roman de la *nordienne*. L'analyse qui suit s'emploie donc à mettre en surbrillance l'aspect positif que peut représenter l'hybridisme culturel « Nord-Sud » dans l'implémentation des politiques urbaines futures en Afrique en général et au Cameroun en particulier. Autrement dit, il s'agira de déconstruire le schéma traditionnel qui met aux prises la « Modernité » euro-atlantiste avec la « tradition » africaine.

3. La « ville de demain » selon Amadou Amal : une sociocritique de l'espace littéraire

3.1. Vers une sociocritique urbaine

La *sociocritique*⁶, terme créé par Claude Duchet en 1971, propose une lecture sociohistorique du texte. Elle s'est peu à peu constituée au cours des années pré et post 1968 pour tenter de construire une poétique de la socialité (une tendance innée à former des liens sociaux) inséparable d'une lecture de l'idéologie dans sa spécificité textuelle. C'est une approche du fait littéraire qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. Pour ce faire, elle s'inspire tant et si bien de disciplines proches comme la sociologie de la littérature qu'on a tendance à les confondre, comme le précise Edmond Cros (1989 : 149) :

sans doute la sociologie de la littérature et la sociocritique peuvent-elles donner l'impression à première vue qu'elles s'intéres-

⁵ Le rapport ou l'influence de l'homme à l'espace urbain s'est déjà révélé dans plusieurs travaux et œuvres littéraires. Dans son mémoire de DEA, Géraldine Molina (2005) traite déjà de cette thématique qui met en rapport l'influence de la Littérature sur les représentations urbaines.

⁶ Compte tenu de la rigueur qu'impose cet article, nous ne saurions la décrire exhaustivement. Nous avancerons des fragments en accord avec le directoire sémantique qui prévaut dans l'article.

sent parfois à des objets identiques mais, au-delà de ces chevauchements apparents, se donnent à voir des préoccupations radicalement opposées.

Aussi, pour bien comprendre ce qu'elle est, convient-il de mettre en relief ses racines.

Les propositions inaugurales de la sociocritique des textes ont été formulées dans les années 1970 par Claude Duchet à Paris et par Edmond Cros à Montpellier. Le premier, définissant les notions de mise en texte, de valeur textuelle, de co-texte, de sociogramme et valorisant des objets précis à soumettre à des micro-lectures (l'incipit romanesque, par exemple) cherche à rendre raison du mouvement sémantique des textes et à mettre en évidence l'historicité des écritures littéraires. Pour cela souligne-t-il que la sociocritique part du texte pour en déceler la socialité, à savoir l'élément qui fonde, depuis l'intérieur, son existence :

la sociologie de la littérature est devenue une discipline classique, se tenant ainsi à égale distance d'une sociocritique plus foncièrement textuelle et d'une analyse des institutions littéraires plus actrices orientées vers le social [...] il n'en demeure pas moins qu'elle contribue de façon importante aux études littéraires par ses concepts, ses modèles et ses méthodes (Duchet, 1990 : 298).

Autrement dit, cette méthode débouche sur une étude des structures profondes du texte pour en dévoiler la teneur sociale : « c'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité » (Duchet, 1979 : 4).

Le second, intégrant les acquis du structuralisme, de la linguistique, de la sémiologie et de la psychanalyse, relie la sociocritique à une nouvelle théorie du sujet par le biais de son concept de *sujet culturel*, associant le sujet de l'inconscient et une subjectivité modelée via des relations avec des pratiques sémiotiques nombreuses et la pense comme une *socio-sémiotique* capable de rendre compte des investissements idéologiques des textes. Définissant les objectifs de cet outil d'analyse, Cros (1982 : 9) souligne qu'il consiste à

analyser la structure profonde des textes par rapport aux structures de société (socioéconomiques, sociopolitiques, socioculturelles, structures mentales) qui la déterminent, d'opérer une sorte de saisie simultanée de l'histoire et de la sémantique, de l'histoire à travers la sémantique et de la sémantique à travers l'histoire, en posant pour hypothèse principale que les transformations de l'une ne font que reproduire les bouleversements de l'autre.

La teneur sociale des textes est analysable dans leurs procédures de mise en forme, lesquelles se rapportent à un ensemble sémiotique plus large de nature langagière ou visuelle. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) de ces textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard de la vie sociale : « le texte dénonce des tentatives de bouleversements d'une société d'états » (Cros, 1982 : 29).

Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont bien là les quatre temps d'une herméneutique. Eu égard à ce précédent, la sociocritique peut se définir comme une herméneutique sociale des textes littéraires. Son idiosyncrasie permet d'établir et de décrire les rapports abyssaux entre la littérature et la société. Cette dernière existe avant l'œuvre, parce que l'écrivain est conditionné par elle, la reflète, l'exprime, cherche à la transformer ; elle existe dans l'œuvre, où l'on retrouve sa trace, et sa description ; elle existe après l'œuvre, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui lui aussi, collabore à la production littéraire, ce que Umberto Eco (1985) appelle « coopération interprétative » destinataire/destinataire. De cette manière, la sociocritique s'intéresse avant tout à la façon dont les structures socioéconomiques s'incorporent dans les structures textuelles : la fiction littéraire est liée, en dernier ressort, à l'infrastructure sociale (Cros, 1986 : 40) à laquelle elle appartient et dans laquelle elle s'immerge, le tout dans une visée révolutionnaire du réel.

Par ailleurs, cet outil d'analyse se réclame inclusif ou universel, dans ce sens qu'il phagocyte plusieurs autres critiques, par lui considérées marginales. C'est en substance ce que révèle Gérard Genette (1996 : 53) quand il soutient que « la sociocritique fait également sienne la notion de texte utilisée par les critiques psychanalytique, thématique, sémiotique, narratologique. » Autrement dit, elle embrasse en colonisant l'idée même que se font ces outils d'analyse de la littérature. C'est ainsi que dans son parcours analytique nous verrons émerger la science narratologique. La sociocritique d'une œuvre littéraire consiste au décryptage des instances – personnages et narrateurs – et coordonnées – temps et espace – de la narration, celles-là mêmes par qui le rapprochement fiction/réalité s'opère. Cependant, dans cet article, nous nous proposons de mettre en épigraphe l'idéologie de l'auteure, acquise par la dissection spatiale du roman objet d'analyse. Ces précisions méthodologiques auront eu raison du ton à employer tout au long de ce travail. Ainsi, il sera question de dévoiler l'idéologie des paysages urbains qui s'offrent au réel camerounais, à Maroua plus précisément, à travers une lecture sociocritique de l'espace fictif de *Walaande*.

3.2. Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?

Émergeant en 1955 sous la plume de Maurice Blanchot, l'*espace littéraire* ne finit pas de confondre en perplexité quiconque entend le circonscrire avec trop

d'univocité (Godfroy, 2006)⁷. Fuyant et labile, il fait fondamentalement l'objet de question, d'interrogation toujours ouverte. Le projet d'interroger l'expression à la fois usuelle et insaisissable d'*espace littéraire* est donc fort ambitieux, puis qu'il invite à ouvrir la boîte de Pandore des définitions de la littérature. Il s'agit alors de redéployer cette expression, dont l'emploi – peut-être outrancier – tend à affecter un discours critique la réinvestissant – peut-être outrageusement – comme allant de soi. Or, s'il est vrai qu'une inflation métaphorique spatialise l'écriture, lui conférant surface, corps, dimension et profondeur, force est de reconnaître que ce transfert tropique ne dit rien de l'expérience proprement littéraire, de cet espace que Maurice Blanchot a posé sans concession comme la condition d'un absolu en littérature. Ainsi, pour reprendre une dualité chère à Blanchot, on peut considérer que les champs littéraires ont vocation à produire des livres, tandis que l'espace littéraire est la condition d'émergence des œuvres.

Xavier Garnier, quant à lui, montre que l'espace littéraire, à la fois indifférencié et dynamique, tire sa singularité de ce qu'il est à faire exister, en tant qu'espace textuel fécondé par la vie (Godfroy 2006). Il s'intéresse à la façon dont un texte entre en contact avec le monde vécu pour générer un espace littéraire. Autrement dit, l'espace littéraire serait un produit du réel et le représenterait par la même occasion. Celui-ci ne saurait se réclamer indépendant, vu qu'il tire son essence de la réalité sociale, qui devient irrémédiablement son référent. Cette attention portée à l'espace littéraire permet de revisiter la question de la littérature engagée. On parlera moins d'auteurs engagés que d'œuvres engagées. C'est la façon dont l'espace littéraire vient se ficher dans l'espace social qui intéresse. Il n'est pas d'œuvre qui ne déploie un espace avide de venir se mesurer aux espaces déjà en place dans le corps social. L'influence de la littérature dans le monde se joue donc au niveau spatial, c'est-à-dire, dans la façon dont les entités du monde coexistent. La littérature serait cette puissance de renégociation permanente des coexistences. Dire de la littérature qu'elle est spatiale, c'est une autre façon de dire que les hommes existent ensemble par son fait. Sous-jacente à la question de l'implication sociale de l'espace littéraire est celle de la différence entre le discours littéraire que l'on réfère à un espace particulier et les discours sociaux référés directement au monde réel. Le fait littéraire aurait cette spécificité d'être médiatisé par l'espace littéraire dans son rapport au monde. Si l'on peut envisager de théoriser à un niveau très général les déterminations socio-historiques de l'espace littéraire, l'analyse de cas concrets permet de rendre beaucoup plus clairement compte de la dimension sociale de l'espace littéraire dans des contextes historiques

⁷ L'idée du titre nous est venue du travail de Barnier et Zoberman (2006). Une fois de plus à ce niveau, nous nous retiendrons de verser dans une analyse exhaustive de la notion d'*espace littéraire*, eu égard aux velléités restrictives auxquelles nous soumet cet article.

individualisés. De cette manière, les modalités de l'interaction entre les espaces littéraires et sociaux et notamment la manière dont les structurations, les polarisations, les scissions et distributions de l'espace fictionnel, voire leurs redistributions, sont en général en phase avec les configurations idéologiques des sociétés. Une société se reconnaît dans la façon dont l'espace littéraire est organisé. Le fait que les dynamiques de répartition de l'espace littéraire ne sont pas, le plus souvent, le fruit d'un interventionnisme social pose en dernière analyse le problème de l'action directe sur l'espace littéraire. C'est en substance ce qu'il ressort des travaux de Xavier Garnier et Pierre Zoberman (2006).

Milagros Ezquerro (1983 : 72) quant à elle définit l'espace littéraire comme « la seconde coordonnée structurale de la narration ». Pour cette dernière, l'espace romanesque se définit en gros, comme le « cadre », ou plutôt les cadres où évoluent les personnages et où se déroule l'action. C'est, il faut le reconnaître, un aspect assez peu étudié, si ce n'est par des biais comme « le paysage » ou la « géographie ». Or, s'il est vrai que l'espace est une coordonnée moins importante que le temps, elle est loin de manquer d'intérêt, si on la considère dans toute son extension et dans tous ses effets de sens.

D'emblée, l'auteure espagnole soulève le rôle prépondérant de l'espace littéraire, condition *sine qua non* pour qu'il y ait littérature. Certes, elle rend prégnante l'empreinte temporelle par rapport à son homologue spatiale, mais ceci n'enlève nullement le rôle incontournable de cette dernière dans l'émission de toute littérature. Tout comme les critiques susmentionnés, Ezquerro convoque une connexion irréfutable entre le cadre spatial en littérature et le monde auquel il se rapporte, c'est-à-dire entre le binôme littérature et société. Si la littérature ré-humanise le monde en influant sur la manière dont l'homme le conçoit et le ré-modélise, l'espace en tant que coordonnée narrative constitue un instrument, parmi tant d'autres, à la solde de cette dernière. En d'autres termes, la dimension spatiale s'inscrit en médiatrice de premier choix entre le monde idéal et réel, entre la fiction et la réalité externe, entre la matrice littéraire et la vie quotidienne : « ces descriptions [spatiales] ne sont nullement dépourvues de significations symboliques, et la nature romanesque est dans un rapport animique avec l'homme » (Ezquerro, 1983 : 73). Ainsi, l'« espace urbain apparaît comme une composante très importante de la narration » (Ezquerro, 1983 : 88), traitée parfois avec minutie, exactitude et faste.

Après une présentation sommaire des réflexions portant sur la ville et son rapport avec littérature, sur la sociocritique et l'espace littéraire, par la suite, il sera question pour nous de mettre en lumière l'hybridisme « Nord-Sud » dans lequel se retrouve attrapée la ville de Maroua dans le roman *Walaande* de Djaili Amadou Amal.

3.3. « Maroua », la ville d'ici et de là-bas

La représentation de la ville contemporaine selon Amadou Amal s'inscrit dans une rhétorique dualiste « Nord-Sud ». Le dualisme dont il est fait étalage ici prend sa source dans les mouvements coloniaux des siècles précédents, comme mentionné en amont, par lesquels l'Europe s'est imposée aux autres peuples. Le phénomène colonial a alors profité des campagnes dites d'« évangélisation » des peuples « primitifs » pour les acculturer. Par l'entremise de la colonisation, l'Europe a matérialisé le processus de *transculturation* des territoires non-européens, entre autres, l'Afrique. Les indépendances écarlates⁸ obtenues au XX^e siècle par les pays africains dits « nouveaux » ont lamentablement échoué dans la reprise du flambeau culturel africain. Certes, les administrations ont été « arrachées » aux mains de l'occupant, mais la culture, elle, a connu un destin autre. Après plus de 200 ans de superposition des cultures européenne et africaine, le « mal colonial » s'est profondément enraciné au point où les décolonisations n'ont pas su renouer avec le culturel africain. Conséquence, des sociétés altérées, des paysages transformés ou complètement modifiés, une architecture parfois mutée, parfois enchevêtrée, qui s'occidentalise de plus en plus, des peuples spoliés de leurs civilisations, bref, pays et villes complètement dévoyés de ce qui fut leur destination des milliers d'années à rebours.

C'est dans ce contexte d'hybridisme, mais qui tend vers l'occidentalisation sempiternelle du social africain que naît le roman d'Amadou Amal. Ce faisant, elle nous rappelle la « tragédie » coloniale et nous invite à disposer de cette dernière pour penser notre *moi* à venir. En des mots différents, loin du discours systématisant qui caricature la colonisation comme foncièrement pernicieuse, la narratrice d'Amadou Amal nous propose un canon différent de celui que préconisent, depuis quasiment toujours, les critiques africains ou non-africains à ce propos. En des termes plus simples, l'auteure renie la rhétorique systématisée de perfidie généralisée autour des acquis coloniaux et nous invite à tirer avantage de cet héritage colonial pour des besoins futurs, et ce dans tous les domaines possibles. Cette juxtaposition culturelle « Nord-Sud » par la *nordienne* personnifiée tout au long du récit, dans laquelle aucune des cultures ne peut se prévaloir *préséante* par rapport à l'autre, est illustrée d'emblée par le titre du roman : *Walaande, l'art de partager un mari*. La mixité ponctuelle des langues « arabo-peule » et « française » au niveau de ce qui est considéré comme porte d'entrée de tout roman (Grivel, 1973 : 169-173 ; Hoek, 1981 : 17) permet une symbolisation imagée pour personnifier la tension multiculturelle et pluridimensionnelle qui prévaut à Maroua et, par conséquent, en dit long sur le contenu de ce dernier. La désignation du contenu de l'œuvre, qui est une des fonctions du

⁸ L'adjectif « écarlates » ici fait référence au sang versé tout au long des mouvements décoloniaux par les africains combattants au péril de leurs vies.

titre (Duchet, 1973 : 42), est parfaitement représentée par le titre du roman analysé. Deux langues, deux peuples, deux modes de vie, deux mentalités, deux traditions, deux us et coutumes, deux cultures, deux civilisations, deux urbanismes, deux villes etc. : c'est ce que représente avec fracas le titre hybride qu'offre Amadou Amal à son auditoire.

C'est en ce sens que l'immersion dans l'espace de ce roman nous apprivoise. Quant au *modus operandi* ou méthodologie d'analyse, nous distinguons trois niveaux de lecture, nous inspirant en cela des travaux d'Henri Mitterand (1980), repris par Jacques Soubeyroux (1985 : 38)⁹ : un premier niveau superficiel, qui correspond à une « topographie mimétique ». Nous partons du postulat sus-évoqué selon lequel le texte romanesque utilise des éléments qui dénotent la réalité pour construire son propre espace ; le second niveau, celui de la « toposémie fonctionnelle » se situe au niveau du fonctionnement interne du texte. On considère ici l'espace comme un véritable actant qui participe au développement du récit. Il conviendra par ailleurs d'analyser les différentes fonctions de l'espace ainsi que ses relations avec les personnages et les techniques narratives mises en œuvre dans le texte ; le troisième niveau, plus profond, correspond au « symbolisme idéologique. » Nous considérons que l'espace romanesque diffère de la description objective, et que, au-delà de sa valeur fonctionnelle, il renvoie aussi à des représentations mentales plus ou moins conscientes qui sont régies par un code de valeurs esthétiques, morales ou sociales, la plupart du temps implicite.

Au premier niveau, nous considérons comme espaces topographiques tous ceux construits à partir de socio-référentiels. Dans le roman étudié, ce type d'espace se caractérise avant tout par une construction basée sur les toponymes, qui en majorité désignent la cité urbaine de Maroua ou des lieux de cette même ville, même s'ils ne sont pas toujours nommément identifiés. Autrement dit, « Maroua » est le macro-espace qui restreint, au premier abord, la portée de notre attention. Ce toponyme littéraire puisé du réel est décrit tout au long du récit par un mélange de saveur traditionnelle et moderne. Après son titre, le roman fait une nouvelle fois étalage de sa mixité culturelle dès l'abord de la narration : « Allabu Akbar ! Allabu Akbar ! Al Saalatu Hairun Minan Naoumi Dieu est grand ! Dieu est incommensurable ! La prière est préférable au sommeil ! » (8) La cohabitation langagière arabo-peule/française représentant deux *modus vivendi* dichotomiques à l'incipit n'est ici pas fortuite. En écho à Vincent Jouve (1997), l'incipit noue un contrat de lecture entre le narrateur et le narrataire en donnant d'emblée les lignes directrices du récit qui s'ouvre – à ce niveau l'homogénéité culturelle peule/européenne –. Par conséquent, il informe sur le sémio-

⁹ Précisons qu'au cours de cette analyse, nous manquerons de respecter telles quelles les implications méthodologiques d'approche de l'espace.

tope¹⁰ de l'action – Maroua –, quelque peu sur l'intentionnalité narrative de l'auteure et, par captation, suscite la curiosité du narrataire. En d'autres mots, le fond se révèle quelque peu par la forme. Par ailleurs, ceci se confirme par la suite. L'ouverture hybride du débat se reflète tout au long du récit, avec des apparitions abruptes et discontinues de l'arabe dans le récit français : « un *hadith* veut que *le sDjinns*, nombreux à cette heure (8) ; j'étais la *Daada saare*, la maman de la maison (48) ; nous célébrerons dans ce cas les mariages dans deux mois *Incha Allah*. Juste avant le *Soumai* » (66).

Directement après cette manifestation ostentatoire de l'homogénéité civilisationnelle qui prévaut dans son récit, la narratrice continue : « la voix grave du muezzin de la mosquée d'Alhadji Oumarou résonne au petit matin » (8). Ici apparaît nommément le nom de *mosquée*, plus haute représentation symbolique de la culture musulmane et temple de culte. Cette mention nous introduit inéluctablement dans une ville de Maroua aux allures traditionnelles et religieuses où vivent des populations croyantes aux écritures coraniques. La « tradition » se manifeste à deux strates : au niveau structural ou architectural, vu qu'une mosquée est une bâtisse qui, par son charisme, impose des allures religieuses à toute cité urbaine ; ensuite au niveau socio-culturel ou coutumier, eu égard à ce que le son émit par le *muezzin* est un signe symbole pourvu d'une valeur sémantique duale : la valeur vocative à l'endroit des croyants et l'annonce du début prochain de la prière : « la prière est préférable au sommeil » (8). Ainsi, Maroua est une ville arabe (peule) qui vit et se développe au rythme des sons itératifs des muezzins qui conditionnent, par ailleurs, le vécu quotidien des populations (même non-peules) dans cette partie du territoire camerounais. Aussi, peut-on voir dans ce choix inaugural le souci de la narratrice d'annoncer les couleurs, en mettant en avant le caractère prégnant et sacré de la tradition majoritaire dans cette partie du pays. Et les signes représentatifs de la tension traditionnelle régnante à Maroua n'en finissent pas.

En effet, aux côtés de la mosquée qui symbolise la culture musulmane, se dresse des micro-espaces qui jouent un rôle analogue. C'est le cas de l'école musulmane dans laquelle les enfants, dès le bas âge, apprennent à réciter les versets coraniques :

après la prière, Alhadji retourne dans son duplex et l'*Imam* de la mosquée qui est aussi le maître coranique s'installe dans le hangar qui lui sert de salle de classe et aussitôt, la voix des en-

¹⁰ Le sémiotope d'un texte renvoie à « todos los elementos que tienen que ver con el campo semiológico dentro del cual se inscribe el texto: el campo lingüístico, retórico, los géneros literarios, sus relaciones con la tradición, con las series culturales, con otros textos, con otras producciones artísticas, etcétera. El texto mantiene, con todos estos elementos, relaciones específicas que lo definen » (Ezquerro, 2008: 24).

fants, psalmodiant à haute voix les versets du Coran, s'élève au petit jour (9).

Ainsi, la religion et l'éducation, deux piliers de toutes sociétés, sont des représentations ostentatoires de la « tradition » arabo-peule. A travers leurs architectures spécifiques propres au monde arabe, elles donnent une configuration physique traditionnelle à la ville de Maroua. Dit en des termes plus simples, ces deux piliers sont expressifs d'une physionomie ancestrale de cette cité urbaine.

Cependant, alors que la narratrice s'étend depuis l'incipit à nous dévoiler le caractère profondément arabo-peul de l'architecture à Maroua à travers des macro- et micro-espaces, un élément indéniable vient changer la donne : l'empreinte européenne. En effet, aux allures « traditionnalistes » de cette cité urbaine, se faufile des marques propres à la civilisation euro-atlantiste. C'est le cas de micro-espaces comme les banques : « elle avait rencontré Alhadji Oumarou quand elle travaillait comme caissière dans une banque de la place. Il était venu pour faire un retrait et elle l'avait servi » (17). La présence de places bancaires dans une ville est représentative de la culture euro-atlantiste, car elles permettent d'importer et exporter plus aisément des devises et, par conséquent, de facilement s'installer ou occuper des territoires étrangers sans soucis financiers. Aussi, elles obéissent au principe d'hypercapitalisation des sociétés, apanage du système économique occidental.

En outre, notons aussi la présence de l'école occidentale, à travers ses infrastructures dissemblables de celle musulmane :

[...] j'ai eu le baccalauréat Baaba, souviens-toi. D'ailleurs, j'ai vu sur Internet une université en Afrique du Sud qui m'intéresse. Ah bon ! Comment ça ? Tu n'étudieras plus au Cameroun ? Je veux être pilote (63-64) ; Tu te rends compte ? Baaba ne sait même pas quelle classe je fais. Je ne vais pas me marier alors que je suis en seconde. Il est toujours injuste envers les filles. [...] Il ne sait pas non plus ce que je fais. Dire que hier je lui parlais encore de l'école de pilotage en Afrique du Sud ; fit Moustapha amer. Un autre coup à la porte, arrive Yasmine qui timidement demande à entrer. C'est une jeune fille très fragile. Elle est née prématurément et on ne lui donne pas ses seize ans. Très intelligente, elle est en seconde comme sa sœur (70-71).

Ces divers relevés textuels explicitent la présence de la culture occidentale dans cette cité urbaine à travers le processus d'alphabétisation euro-atlantiste des différentes populations qui y vivent. Par ailleurs, ces lignes nous informent aussi de la présence d'un autre instrument occidental et pas des moindres, internet : « j'ai vu sur Internet une université en Afrique du Sud qui m'intéresse » (63). Ce dernier est un

outil puissant de l'école occidentale qui permet une intercommunication et interconnexion simultanées des habitants du monde, où qu'ils soient dans le globe. D'ailleurs, cet outil de communication se trouve représenté localement à travers un micro-espace spécialisé dans le domaine : le cyber : « avec son cousin, depuis quelques mois, ils avaient surfé pendant des heures dans l'unique cyber de la ville et avaient fini par dénicher l'université de leurs rêves » (72, 73). La confluence de ces éléments donne un aspect moderne à la même ville de Maroua.

Déjà à ce niveau, l'on prend acte de l'homogénéisation arabo-occidentale qui prévaut dans cette cité urbaine à diverses strates. Au niveau de la physionomie, l'on note une hétérogénéisation des infrastructures architecturales – entre école « traditionnelle » et « Moderne », mosquée, banque, cyber – qui dénote une cohabitation culturelle harmonieuse. Si, au niveau fonctionnel, les catalyseurs culturels arabo-peuls pourraient s'identifier en « espaces fermés » hostiles à toutes formes de velléités alternatives, ceux euro-atlantistes entreraient plus dans une « configuration ouverte » qui se réclame « Moderne ». Cette vision culturelle apparemment manichéenne produirait un effet de fusion au niveau fonctionnel. S'il est vrai qu'à certains moments l'on voit émerger un choc civilisationnel entre les deux *modus vivendi*,

toi je ne t'ai pas branchée madame « je sais tout ». Arrête de te vanter et de donner des leçons parce que tu as fait un peu d'étude. / Ce n'est pas de ma faute si tes parents ne t'ont pas aussi envoyée à l'école, rétorque Sakina furieuse. /– Mon père n'est pas un païen, lui, pour mettre une fille à l'école (14).

Celui-ci en général n'est que fugace et s'estompe avec la même hargne qu'il a vu le jour. La matrice littéraire dévoile la sporadicité des confrontations culturelles qui sont si ostensibles qu'elles finissent par emprunter le chemin de l'évanescence et l'oubli. Ainsi, aussi antinomique soit-il, l'hétérogénéisation des paysages urbains due à la mixité culturelle s'encastre dans une homogénéisation au niveau fonctionnel de la société. En des termes différents, la nature hétéroclite des populations *nordiennes* ne se dresse pas en pierre d'achoppement pour la consécration d'une scission sociale. Au contraire, par l'entremise de ces données textuelles majoritairement harmonieuses et pacifistes, la narratrice met en exergue la fusion constatée afin de penser une société inclusive et tolérante à toutes formes d'obédiences.

Un autre micro-espace qui s'érige en expression du dualisme culturel « Nord-Sud » est la maison d'Aladji Oumarou. Cette bâtisse est une fusion simultanée de « tradition » et « Modernité » à quasiment tous les niveaux. L'architecture de la maison s'écrit dans un entre-deux culturel :

[...] la concession qu'Alhadji avait construite était incontestablement belle. [...] À l'arrière, il y avait une grande cuisine moderne équipée de deux cuisinières et deux réfrigérateurs et

une deuxième cuisine traditionnelle qu'elles devaient partager ainsi qu'un magasin où l'on stockait les produits de base (21).

Cette mention n'est qu'une marque, parmi tant d'autres, qui peint la mendicité culturelle de la concession d'Aladji. Si les cuisinières s'expriment avec fracas, les *trois pierres* – « sous le foyer constitué de trois pierres » (26) – à l'ancienne ne sont pas en reste. Et la narratrice continue :

[...] au centre de leurs appartements, était dressé un grand hangar d'un style à cheval entre tradition et modernité. Sous les tôles en tuile, on avait remplacé le plafond par la paille. Ce *Sekko* savamment tissé selon une méthode ancestrale, permettait de conserver une température agréable, même pendant les chaleurs torrides qui sévissaient neuf mois par an et qui causaient les déboisements. On y avait déversé une grande quantité de sable blanc aux gros grains provenant du *Mayo Kaliao* qui coupait la ville en deux, puis, on y avait étendu un grand tapis turc négligemment à même le sable (21-22).

Ici, la narratrice matérialise nommément l'idéologie qui donne vie à cet article, schématisant une culture hybride, *un style à cheval entre tradition et modernité*. L'on voit se fondre, avec aise, les tôles en tuile, un tapis turc, signes « Modernes », et la paille et du sable, symboles de l'« ancestralité ». Tous ces quatre éléments disposés en deux groupes culturellement opposés se fédèrent dans ce salon pour la création d'un écosystème composite plus attractif. Et ce n'est pas tout :

Alhadji occupait un grand duplex. En franchissant la porte d'entrée, on accédait à deux grands salons dont le sol en marbre était recouvert de tapis précieux. Des mobiliers et appareils électroniques achetés expressément à Dubaï. [...] Tout y était ultra moderne. [...] Sous le hangar d'en face, ce *Danki* où alhadji recevait du monde et passait ses soirées, tous les tons de bleu se côtoyaient (22-23).

La cohabitation infrastructurelle cosmopolite se profile une fois de plus à la vue de ce fragment textuel. On assiste alors à une mixture d'*appareils* « électroniques [...] ultramodernes » et de *Danki*, hangar ou chapiteau en fulfulde. Tout y est pensé dans un esprit de coalition et convivialité, en opposition au discours haineux et conflictuel qui caractérise en général les sociétés multiculturelles. Ainsi, la « maison à Maroua » se réclame donc un espace qui jouit simultanément de deux niveaux sémantiques ouvert/fermé, « Moderne/traditionnel », après examen de sa tendance européenne et concomitamment de sa portée africaine (camerounaise-peule).

Après l'analyse des différents *topos* urbains sur lesquels se construit la narration d'Amadou Amal, du macro-espace Maroua à ses micro-espaces, le moment est

venu de présenter socio-culturellement le comportement des personnes interagissant dans cet univers spatial. Une cité urbaine s'exprime et se décline aussi à travers les agissements des populations qui y vivent. Mieux, elle est dite « ville » au travers de ses habitants qui la rendent vivante. Par conséquent, l'analyse spatiale revêt aussi une trajectoire comportementale indéniable. L'individu se meut dans un espace et, ce faisant, le peint culturellement par son action. Appréhender la ville revient à étudier sa physionomie et surtout sa population. L'aspect d'une cité urbaine est la résultante de l'action sociale. Ceci étant, nous nous voyons contraints de proposer une étude comportementale des personnages évoluant dans le roman, afin d'apprécier culturellement Maroua.

La maison d'Alhadji étant la scène principale du développement narratif, l'analyse se focalisera donc sur elle et ses habitants. On note une corrélation entre architecture et *modus vivendi*, c'est-à-dire que la même hybridité civilisationnelle se retrouve également dans le quotidien des personnages. C'est le cas de Marie dans ces fragments : « Marie consciencieusement tartine le pain pour le goûter des plus petits. Elle prépare aussi le lait chaud à l'aide d'une louche traditionnelle, fruit d'un arbuste à calebasse et remplit les gobelets devant elle » (11). Ici, l'« arbuste à calebasse » est préféré à la louche européenne. Elle continue :

Marie dépose la sauce de jarret servie dans une grande assiette sur la nappe préalablement étendue au milieu du tapis. Ensuite, elle apporte le pain découpé dans un plateau, les beignets de farine frit dans l'huile et deux thermos. L'un contenant un café bien sucré et l'autre du lait de vache trait le matin même. [...] Alhadji en vrai Peul, a quand même tenu à conserver quelques vaches dans un terrain en face de la concession afin que sa famille ne manque jamais de lait frais. Comme le conseille la tradition islamique, on n'utilise les couverts que pendant les occasions rares. Tout le monde mange avec les doigts (15-16).

Ce fragment expose les différents arts culinaires présents dans la concession. Deux pour être plus précis, l'euro péen et le peul. Si le « pain découpé » traduit le premier, les « beignets de farine frit » eux se réfèrent au deuxième. De même pour les deux thermos de « café » et de « lait de vache ». Aucune tradition culinaire n'est lésée ; toutes les deux s'expriment dans une harmonie ostensible et ahurissante, pour le bonheur des habitants. Dans une bâtisse aussi « ultra moderne » (22), l'on se serait attendu à voir les habitants manger dans des couverts disposés pour la circonstance. Force est de constater qu'il n'en est rien. Les fourchettes européennes cèdent intermittemment la place à leurs cousines (les doigts) peules, confère loi coranique, sans que personne ne s'en offusque. La convivialité peule se conjugue ainsi avec la « Modernité »

européenne pour donner naissance à une nouvelle approche culinaire dite inclusive, composite, ou tout simplement plurielle.

Dans le domaine scolaire, comme mentionné plus haut, notons l'affirmation de deux écoles, deux apprentissages. L'un centré sur la récitation coranique et l'autre orienté vers l'écriture alphanumérique. Ensuite, côté vestimentaire, démonstration nous est faite par « Hadja Aïssatou : Hadja Aïssatou qui vient de s'installer en tailleur sur le tapis du hangar les interrompt » (13). Cette description succincte pourrait passer inaperçue, tant elle apparaît négligée. Or, elle est lourde de contenu. En fait, la narratrice fait étalage d'un différentiel entre le tailleur, mode européenne, et l'action ancestrale de la femme, qui s'assoit à même le tapis, lui préférant les « fauteuils de style Louis XIV en velours fleuris d'un rouge bordeaux » (23) qui meublent son appartement. De plus, aux côtés de ce « tailleur », émerge un appareil vestimentaire beaucoup plus local :

[...] après le repas et la prière, Nafissa prit longuement un bain. Elle s'oignit d'un lait de toilette hydratant et revêtit un beau pagne *Wax Vlisko* aux motifs bleu et vert qui flattait son teint clair de peule. Elle souligna ses yeux d'un trait de *khôl* noir et s'aspergea d'un parfum capiteux. Elle mit l'encens, attacha coquettement son foulard, et jeta un coup d'œil à son miroir (28).

L'ornementation de la femme dans ce passage est le fruit d'une double empreinte culturelle, entre l'« encens », le « pagne » et « *khôl* noir » peules et le « parfum » et « lait » occidentaux.

Du point de vue de la santé, relevons aussi des agissements très distincts, tel l'antagonisme ici présenté par *Hadja Aïssatou* et Sakina :

– Nafi, tu devrais amener cet enfant chez l'Imam tous les matins pour qu'il lui fasse des incantations. C'est sûrement du mauvais œil qu'il souffre. [...] – Je pense plutôt qu'Aminou aura besoin d'une perfusion faite Sakina sceptique. Il est déshydraté et c'est peut-être... [...] Madame le docteur a fait son diagnostic ! (14).

Cette vision dichotomique de la maladie chez Aïssatou et Sakina s'explique par une profonde mutation sociale qui tend à mettre en présence deux idéologies de la maladie, relatives à deux cultures divergentes. Dans une visée curative, les « incantations » préconisées par Aïssatou s'assimilent beaucoup plus au modèle africain, tandis que la « perfusion » telle que proposée par Sakina revêt une connotation occidentale. Le lieu d'émission des premières sont les lieux de culte, tandis que les infrastructures hospitalières se constituent en centre de la seconde proposition. En outre, signalons aussi l'entrée en lice des méthodes contraceptives, répondant aux normes « libé-

rales » occidentales : « – j’ai appris qu’une femme pouvait prendre certains médicaments pour ne pas avoir d’enfants. Est-ce que c’est vrai ? demanda Nafissa doucement. / – C’est vrai. On peut prendre des médicaments ou alors se faire des injections » (52).

Parlant de la condition de la femme, force est de constater une fois de plus la constance de la tension fédérative qui peint le paysage urbain de Maroua au niveau culturel. Les trois premières femmes d’Alhadji Oumarou peuvent être taxées de traditionnelles, car vivant dans des familles peules puristes et, de fait, s’imbriquant parfaitement au modèle peul. Aïssatou, la première, s’est retrouvée mariée sans le savoir : « elle avait douze ans, Aïssatou, quand son père l’a donnée en mariage. [...] Pourquoi aurait-il demandé mon avis ? » (47) ; c’est à 14 ans que Djaïli, la deuxième, a été envoyée en foyer : « elle avait quatorze ans quand il avait demandé sa main à son père » (38). Nafissa, la troisième, s’était vu donner en mariage comme un lot, contre gratitude : « Nafissa, ton père a accordé ta main à Alhadji Oumarou, afin de lui montrer sa gratitude » (29). Mais la quatrième, Sakina, aura eu un destin diamétralement dissimilaire, marquant la scission d’avec les trois autres. Cette dernière est celle par qui la « Modernité » européenne s’exprime le plus. C’est l’épicentre de l’expression occidentale dans le roman, et ceci se confirme à différents paliers. Déjà en milieu familial, elle est issue d’une famille différente, impulsée par son paternel :

[...] le père de Sakina, un homme gentil et affectueux, contrairement aux usages de la ville, avait encouragé tous ces enfants à étudier, ne faisant aucune discrimination entre eux. Il n’avait pas cédé aux nombreuses demandes des prétendants, prêts à tout pour épouser ses trois jolies filles (16).

C’est elle qui a été à l’école occidentale à un âge avancé, ce qui a débouché sur l’obtention d’un baccalauréat et, dans la foulée, d’un diplôme universitaire :

[...] si l’aînée a choisi de se marier avec un voisin à l’âge de seize ans et vit dans une concession à deux pas de la maison familiale, Sakina par contre a rejeté toutes les demandes. Après son Baccalauréat, elle a fait une formation en bureautique et après une année de dur labeur, elle obtint son diplôme tout juste à vingt ans. Ce qui représente vraiment un exploit à Maroua (17).

C’est elle qui, après son diplôme, a décidé de travailler pour s’autonomiser, ce qui est déconcertant pour une jeune fille dans ce milieu : « elle avait rencontré Alhadji Oumarou quand elle travaillait comme caissière dans une banque de la place » (17). C’est bien Sakina qui était passionnée de littérature et rêvait de l’occident :

[...] depuis son adolescence, elle lisait des romans à l’eau de rose, dévorait les séries romantiques et rêvait d’une vie à

l'occidentale. Une vie d'émancipée bardée de diplôme qui épouserait un homme encore plus bardé de diplôme. Une vie où le mot polygamie n'existerait même pas. Une vie de femme moderne, somme toute, qui sortira avec son mari, portera son nom, sera son amie (18).

C'est encore Sakina qui, un jour, a décidé d'épouser Alhadji, oui, elle a eu cette décision : « elle [Sakina] finit par accepter et on célébra le mariage » (20). C'est toujours par cette dernière que des contraceptifs ont fait irruption dans le récit : « sans hésitation, Sakina se lève et entre dans sa chambre. Elle ressort quelques minutes plus tard. / -Voilà les médicaments Nafi. C'est des pilules. Tu commences par ces comprimés verts. Tu ne dois jamais oublier d'en prendre » (53). C'est enfin elle, la seule, qui possédait un ordinateur, ou du moins savait l'utiliser : « elle entra dans l'appartement de Sakina. Cette dernière vautre négligemment sur son canapé piano-tait distraitement sur son ordinateur » (93). Ces différents éléments nous dévoilent formellement la nature pro-occidentale de Sakina. Ce qui n'implique pas forcément une dépréciation de ses valeurs culturelles, juste un réajustement et rééquilibrage des dites valeurs longtemps dévoyées par l'homme à leur profit, selon cette dernière. C'est ce qui ressort de ce dialogue avec Nafissa :

[...] nous n'appartenons à personne. Ni à notre mari, ni à nos parents, ni à nos enfants fit Sakina. En vérité, tout ce que les hommes nous racontent sur l'islam est faux. Le prophète Mohammed a été le premier défenseur des femmes et des enfants. Par exemple, ton consentement à ton mariage est obligatoire. On doit te demander ton avis (55).

Par cet acte, Sakina se révèle aux autres personnages et aux lecteurs comme l'épicentre idéologique de la narration de Djaili Amadou Amal. Par ses agissements tout au long de l'intrigue, elle devient le symbole de cette ville idéale tant peinte par l'auteure au fil de ses lignes. Une ville qui, au départ fermée, se laisse pénétrer progressivement par la mouvance occidentale et ceci se lit à tous les niveaux narratifs. Tant sur le plan architectural que socioculturel comme démontré en amont, Maroua se construit au rythme des civilisations peule et euro-atlantiste. Celles-ci lui confèrent un aspect structurel biphasé, la convertissant en une « ville-monde » où chacun se sent comme chez lui, comme ici décrite par Amadou Hampâté Bâ (1980) en ces termes :

[...] évoluer ce n'est pas rompre carrément avec toutes ses traditions pour adopter celles d'une autre race dont on admire souvent par snobisme le comportement. Evoluer, c'est perfectionner notre patrimoine qui n'est pas fait seulement de nos demeures. C'est surtout aménager notre pensée, notre manière d'être tout entière (69).

Ce constat s'érige en noyau dur du roman d'Amadou Amal, qui synthétise toute son idéologie sur ce que doit être le monde, et plus précisément la ville de demain. Un espace inclusif composite qui se dresserait en carrefour des civilisations, avec des paysages, peintures, modes de vie, etc. tant « ancestraux » que « Modernes », succinctement, la ville idéale. Comme le souligne Milagros Ezquerro (1983 : 83), « l'espace romanesque, bien que déterminé par des coordonnées spatio-temporelles extrêmement précises, est aussi un lieu mythique : le royaume d'Utopie, le Pays de nulle-part. » C'est ainsi que l'espace fictionnel acquiert une tension utopique, non pas de la spécifique ville de Maroua, mais bien évidemment de la totalité sociale soumise aux bribes littéraires. Autrement dit, « la narration vise une réalité plus générale et plus importante » (Ezquerro, 1983 : 92) : l'urbanisation multipolaire des villes et sociétés en général, en tenant compte de l'héritage colonial non plus comme un frein, sinon comme un moyen, un outil de développement. La culture occidentale présente dans notre subconscient et qui se diffuse dans nos politiques urbaines sans qu'on en ait toujours pleinement conscience devrait être mise à profit par nos dirigeants, en vue de l'idéation d'une société, certes aux allures architecturales antinomiques, mais dont la gestion socioculturelle laisserait place à un espace de type fusionnel ancré dans sa « tradition » mais pénétré par toutes et par tous provenant de divers horizons culturels et géographiques. En des termes différents, l'instrumentalisation coloniale serait un truchement qui, bien canalisé, servirait à une plus grande structuration – tant physiologique que culturelle – et visibilité de nos villes et sociétés, ce qui aurait, entre autres acquis scotomisés ici, un impact indéniable sur l'éclosion touristique du Cameroun en particulier et de l'Afrique (et tous ces pays ayant subi une hybridation culturelle) en général.

Cette propension à l'hybridation des villes de demain, à la décentralisation culturelle, défendue par le script de *Walaande, l'art de partager un mari*, se rapproche quelque peu du modèle de Los Angeles, « lequel se caractérise par un système de production décentralisé et flexible, un pluralisme accentué sur le plan culturel et un autre rapport à la centralité qui passe par l'étalement et la déconcentration des activités » (Hamel, 2010 : 4), en opposition au modèle *concentrique* de l'école de Chicago. Cette déconcentration culturelle et économique de la ville qui permet une visibilité ostensible à l'international, désigne la forme contemporaine du processus d'urbanisation ou métropolisation (Lacour & Puissant, 1999), qui se conjugue à l'étalement urbain, à la diversification des espaces fonctionnels et au rééquilibrage des milieux de vie, mettant l'accent sur une mobilité accrue des individus, de l'information et des activités (Bassand, Kaufmann & Joye, 2001). Pour l'exprimer différemment, le processus d'urbanisation ou métropolisation doit intégrer une dynamique culturelle composite pour fédérer encore plus de biens et personnes. Pour le rendre plus efficient, il serait important, d'une part, de décoloniser les mentalités, l'être profond du sujet culturel

africain qui continue à voir dans l'éthique euro-atlantique la panacée des civilisations parce que profondément déstructuré psychologiquement (Ngugi Wa, 1986). D'autre part, il serait opportun de s'affranchir d'une diabolisation globalisante de l'héritage colonial, et d'essayer de voir en lui un tremplin pour l'érection d'un avenir pluriel, dialectique sans nécessairement être dichotomique.

Ainsi, la narratrice d'Amadou Amal défend la forme « libérale » des futures métropoles camerounaises et autres à travers l'espace fictionnel, réel et paradigmatique qu'est la ville de Maroua, et matérialise une fois de plus le processus de dépassement de la fiction par la littérature. Cette action de la *nordienne* n'est pas sans nous rappeler un cas similaire dans le monde littéraire. En effet, le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo fut à l'origine du mouvement de mobilisation pour la sauvegarde de la cathédrale à la suite duquel fut organisé le concours d'architectes pour la rénovation gagné par Viollet-le-Duc. Cet exemple, qui peut donc être considéré au XIX^e siècle comme un symbole de l'influence de la Littérature sur le produit social, a permis, une fois de plus, de mettre en évidence le poids de l'imaginaire littéraire sur une action menée sur une représentation urbaine. Renouant avec le récit, les actions menées par le collectif des personnages déconstruisent en construisant une nouvelle forme de la ville et vie dans la métropole Maroua, car, la forme urbaine passe par une série de choix individuels et collectifs. Les citoyens doivent influencer les politiques qui orientent la forme urbaine à l'échelle métropolitaine : « il devient nécessaire de considérer de près les choix individuels et collectifs qui président à la déstructuration et à la restructuration des villes et métropoles ou des formes urbaines qui en résultent » (Hamel, 2010 : 8).

4. Conclusion

Dans son roman *Walaande, l'art de partager un mari*, la romancière camerounaise Djaili Amadou Amal développe une thématique urbaine autour d'un référent paradigmatique qu'est Maroua. Cette dernière s'encastre plus globalement dans un projet utopique de la ville de demain, et à quoi elle pourrait ressembler. Autrement dit, ce récit romanesque se convertit en lieu d'une vaste et abyssale réflexion autour du devenir de la ville au Cameroun en particulier et dans le monde en général, par l'entremise des propositions tant physiologiques ou architecturales que socioculturelles et religieuses. Par le truchement d'une sociocritique de l'espace littéraire, l'analyse proposée a ainsi mis en épigraphe les ressorts d'un discours hybride sur la ville parsemé d'éléments culturels d'horizons divers dans le roman d'Amadou Amal. Les politiques urbaines à venir au Cameroun et pourquoi pas dans le monde, qui vont précéder les métropoles de demain, devraient se bâtir de manière coordonnée, fusionnelle et inclusive, tirant profit de l'héritage culturel colonial, associées aux acquis locaux. Cet élément composite donnera une plus-value multidirectionnelle aux

cités métropolitaines en devenir, en créant une atmosphère plus fédérative, inclusive et tolérante. La réflexion est partie d'une proposition théorique visant à considérer l'influence positive de la « Modernité » euro-atlantiste dans l'implémentation des politiques urbaines futures au Cameroun – et, dans un cas plus large, dans des territoires ayant subi une hybridation culturelle au fil des années – dans *Walaande*, dévoilant au passage l'empreinte sociale du fait littéraire qui n'est plus à démontrer, par ce dépassement de la fiction par la littérature. Cet article aura donc su transformer la collision culturelle qui prévaut majoritairement dans les sociétés multiculturelles en collusion fusionnelle, avec pour corollaire immédiat la déconstruction de la presque maxime sociale qui voudrait que les sociétés multiculturelles fussent multiconfliktuelles (Viliers, 2018).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMADOU AMAL, Djaili (2010) : *Walaande, l'art de partager un mari*. Yaoundé, Éditions Ifrikiya (coll. Proximité).
- BASSAND, Michel ; Vincent KAUFMANN & Dominique JOYE [dir.] (2001) : *Enjeux de la sociologie urbaine*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- BERGER Peter & Thomas LUCKMANN (1996) : *La construction sociale de la réalité*. Paris, Armand Colin.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago & Ramón GROSGOUEL [eds.] (2007) : *El Giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre.
- CROS, Edmond (1982) : *Propositions pour une Sociocritique*. Montpellier, CERS.
- CROS, Edmond (1986) : *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid, Gredos.
- CROS, Edmond (1989) : « Sociologie de la littérature », in Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema & Eva Kushner (dir.), *Théorie littéraire*. Paris, PUF. 127-149.
- DUCHET, Claude (1973) : « *La Fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque ». *Littérature*, 12, 49-73.
- DUCHET, Claude (1979) : « Introductions. Positions et perspectives », in Claude Duchet, Bernard Merigot & Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*. Paris, Nathan, 3-8.
- DUCHET, Claude (1990) : *Sociocritique. Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris, PUF.
- ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Grasset.
- EZQUERRO, Milagros (1983) : *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*. Montpellier, CERS.
- EZQUERRO, Milagros (2008) : *Leercribir*. México, Rilma 2.

- GARNIER, Xavier & Pierre ZOBBERMAN (2006) : « Introduction », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes. URL : <http://books.openedition.org/puv/392>.
- GENGEMBRE, Gérard (1996) : *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris, Seuil.
- GODFROY, Alice (2006) : « Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? ». *Acta fabula*, 7-6. URL : <http://www.fabula.org/revue/document1705.php>.
- GRIVEL, Charles (1973) : *Production de l'intérêt romanesque*. Paris-La Haye, Mouton.
- GROSFUGUEL, Ramón (2007) : « Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas », in Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (eds.), *El Giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre, 63-78.
- HAMEL, Pierre (2010) : « Les métropoles et la nouvelle critique urbaine ». *Métropoles*, 7. URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/4317>.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou (1980) : *Vie et enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara*. Paris, Seuil.
- HOEK, Leo (1981) : *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris et La Haye, Mouton.
- JOUBE, Vincent (1997) : *La poétique du roman*. Paris, SEDES.
- LACOUR, Claude & Sylvette PUISSANT (1999) : *La métropolisation. Croissance, diversité, fractures*. Paris, Anthropos.
- MOLINA, Géraldine (2007) : « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville. L'exemple de la « ville tentaculaire » ou l'instrumentalisation politique d'une matrice poétique ». *Bulletin de l'Association de géographes français*. 287-303. URL : https://www.persee.fr/doc/bagf_0004-5322_2007_num_84_3_2567.
- MITTÉRAND, Henri (1980) : *Le discours du roman*. Paris, PUF.
- NGUGI WA, Thiongo (1986) : *Decolonising the Mind*. Nairobi, Heinemann Education Books.
- RESTREPO, Eduardo & Axel ROJAS (2010) : *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Universidad de Cauca.
- RONCAYOLO, Marcel (1996) : *Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*. Paris, Éditions de l'EHSS.
- SAMOYVAULT, Tiphaine (2005) : *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SARTRE, Jean Paul (1948) : *Qu'est-ce que la littérature*. Paris, Gallimard.
- SOUBEYROUX, Jacques (1985) : « Pour une étude de l'espace dans le roman. Proposition méthodologique et application à *La ciudad y los perros* (37-58) de M.V. Llosa ». *Imprévue*, 1, 37-55.

VILLIERS, Philippe de (2018) : « Interview ». Entrevue menée par Audrey CRESPO-MARA. *Europe 1*, 12 octobre. URL : <https://www.europe1.fr/emissions/linterview-politique-daudrey-crespo-mara/philippe-de-villiers-adresse-un-message-au-president-de-la-republique-emmanuel-reprends-toi-3777002>.

Le discours institutionnel sur la migration : la destruction du camp de migrants de la Lande à Calais

Antonio GASPARD GALÁN

Universidad de Zaragoza

agaspar@unizar.es

ORCID: 0000-0002-1809-8304

Resumen

Este artículo analiza el discurso político institucional sobre la demolición del campamento de inmigrantes de la Lande en Calais. En marzo de 2016, varios meses antes de acometer su destrucción, el gobierno francés presentó una página web dedicada al campamento, gestionada por el Ministerio del Interior. Este dispositivo de comunicación institucional estaba formado por discursos oficiales, comunicados de prensa y reportajes de autoría anónima. El gobierno francés, al mismo tiempo que procedía a la destrucción del campamento, hablaba de la protección de las personas inmigrantes y calificaba el desmantelamiento como una acción humanitaria. Nuestro trabajo analiza el discurso institucional del gobierno y, de manera especial, las estrategias de construcción de un discurso en el que participan más de un centenar de textos heterogéneos. El análisis pone de manifiesto que el discurso, basado en los tópicos de la transparencia y la confianza, clasifica a la comunidad inmigrante para señalar entre ellos a los responsables del conflicto social, y utiliza el recurso al miedo como vía para legitimar la actuación de destrucción llevada a cabo.

Palabras clave: discurso político institucional, discurso sobre la inmigración, destrucción de la Lande/Jungle, campamentos de refugiados de Calais.

Résumé

Cet article analyse le discours politique institutionnel sur la démolition du camp de migrants de la Lande à Calais. Avant de procéder à la destruction du camp, le gouvernement français a mis en ligne, en mars 2016, un site internet consacré à Calais, géré par le ministère de l'Intérieur. Le site est composé de discours du ministre de l'Intérieur, communiqués de presse et articles rédigés par un journaliste anonyme. Le gouvernement français, en même temps qu'il procédait au démantèlement du camp de la Lande, parlait de la protection des migrants et revendiquait le caractère

* Artículo recibido el 21/05/2020, aceptado el 10/11/2020.

humanitaire de l'intervention de l'État. Nous analysons ce dispositif de communication institutionnel suivant des prémisses théoriques de l'analyse du discours, en soulignant spécialement la manière dont les différents types de discours s'y inscrivent et se complètent pour contribuer à la cohérence pragmatique du discours d'ensemble. L'analyse montre que le discours est construit sur une structure topique qui prône la transparence et fait appel à la confiance du public. Il opère un classement des immigrants afin de chercher parmi eux des responsables de la situation sociale et évoque la peur de la menace terroriste, visant à légitimer l'action de destruction accomplie à Calais.

Mots clé : discours politique institutionnel, discours sur la migration, destruction du camp de la Lande/Jungle, camps de réfugiés à Calais.

Abstract

This article analyses the institutional political discourse on the demolition of the Lande immigrant camp in Calais. In March 2016, several months before the destruction of the camp, the French government created a specific website dedicated to Calais, managed by the Ministry of the Interior. The institutional communication system consisted of official speeches, press releases and reports written by an anonymous journalist. The French government, while destroying the camp, talked about the protection of migrants and described the dismantling as a humanitarian action. Our article looks at strategies for building a discourse made up of a hundred texts. The analysis shows that the discourse is based on the topics of transparency and trust, classifies the immigrant community to point out those responsible for the social situation, and uses the resource of fear to legitimise the destructive actions carried out.

Keywords: institutional political discourse, discourse on migration, destruction of the camp on the Lande/Jungle, refugee camps in Calais.

1. Introduction

L'immigration en Europe est devenue un sujet d'actualité, surtout depuis la crise économique du début de ce siècle et en conséquence des guerres du nord de l'Afrique et du Proche Orient, à tel point qu'elle constitue un enjeu politique majeur dans la sphère publique européenne au XXI^e siècle (Votruba, 2016). C'est ainsi que la question migratoire a été l'un des dossiers les plus délicats pour l'Union Européenne, qui a opposé les 27 pays depuis plusieurs années et que la présidente de la Commission Européenne, Ursula von der Leyen, s'est engagée, dès le début de son mandat, à présenter un nouveau Pacte sur la migration et l'asile¹.

¹ Ce qu'elle a fait finalement le mercredi 23 septembre 2020, à l'occasion du débat sur l'état de l'Union Européenne (Comprendre l'Europe : en ligne).

Depuis quelques années, des discours politiques institutionnels contre les migrants se font une place dans le contexte médiatique européen et certains gouvernements – c’est le cas de la Hongrie ou de la Pologne – expriment des positions politiques nettement xénophobes. D’autres continuent à parler de respect des droits humains et de la nécessité d’agir globalement dans un monde traversé de conflits et de catastrophes climatiques qui provoquent d’énormes déplacements de population. Entre les deux, il s’est développé dans les dernières années un nouveau discours institutionnel qui, rejetant explicitement la xénophobie, reconfigure la politique migratoire en utilisant les arguments de la sécurité et du protectionnisme des sociétés européennes hôtes (Krzyzanowski, 2018 ; Vollmer & Karakayali, 2018).

En France, un moment clé de la communication institutionnelle concernant le phénomène migratoire a eu lieu à l’occasion de la destruction du camp de migrants de Calais en octobre 2016. Pour la première fois, la liquidation d’un camp de migrants a mérité une attention spéciale du point de vue de la politique de communication gouvernementale. Le ministère français de l’Intérieur a créé en avril 2016 un site internet consacré exclusivement à mettre en place un discours institutionnel *ad hoc* à propos de la destruction du camp de migrants de la Lande. L’objectif déclaré de cette stratégie communicationnelle était simplement d’informer le public français de « l’action de l’État à Calais ». Pourtant, cette stratégie avait aussi pour but de faire face aux critiques des associations de défense des droits de l’homme et de livrer finalement le combat de la démolition de Calais dans l’espace public (Aribaud & Vignau, 2015).

Du point de vue de l’analyse du discours, toute analyse doit tenir compte de la situation de communication, de l’identité sociale et discursive des intervenants, ainsi que du contexte (au sens large) dans lequel les discours ont été produits (Charaudeau, 2002 et 2005). Par conséquent, l’objectif de cet article¹ est d’analyser le dispositif de communication créé, saisi dans sa double dimension sociale et textuelle, en examinant les textes qui le composent (environ une centaine), les participants, les prises énonciatives et l’orientation pragmatique (Adam, 2005). Pour cela, nous suivons les prémisses théoriques de l’analyse du discours dans l’espace francophone, visant à analyser les diverses composantes qui articulent l’activité discursive institutionnelle du gouvernement français à propos de la destruction du camp de Calais.

2. Le camp de la Lande ou de la Jungle à Calais : le contexte politique et social

L’immigration dans le département du Pas-de-Calais, point de départ du tunnel sous-marin qui relie la France à la Grande-Bretagne, fait partie de l’actualité française depuis les années 1990. Beaucoup d’immigrants provenant des pays en guerre, comme l’Afghanistan, le Soudan, l’Érythrée et la Syrie, entre autres,

¹ Cette contribution s’inscrit dans le cadre du projet *Lengua, discurso y sociedad* (FFI2016-77192-R) de l’Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación espagnol et fait partie des recherches du laboratoire H25_20R, financé par le Gobierno de Aragón.

s'établissent à Calais en espérant passer le canal de la Manche pour arriver en Angleterre (Aribaud & Vignau, 2015).

La politique des camps de migrants au Calais a dû être gérée par plusieurs présidents aux couleurs politiques différentes qui se sont vus confrontés à l'afflux continu de migrants dans la région depuis les années 1990. Du point de vue politique, des gouvernements conservateurs et socialistes ont vu naître et grandir les camps de migrants dans le Calais et y ont conduit des actions ambiguës et même contradictoires au cours des années : d'un côté ils y ont compté sur des ONG pour aider la population migrante et ont même promu des infrastructures afin d'assurer des services minimaux ; de l'autre, ils ont fermé et détruit les différents camps de migrants suivant les circonstances politiques.

Ainsi, le gouvernement français du président Jacques Chirac avait autorisé, en 1999, la construction du Centre d'hébergement et d'accueil d'urgence humanitaire de Sangatte. Le centre était administré par la Croix-Rouge et destiné à accueillir les réfugiés de la guerre du Kosovo qui voulaient passer en Grande-Bretagne. Ce centre a fonctionné jusqu'à sa fermeture en 2002. À la suite de sa disparition, les migrants se sont regroupés en d'autres camps au nord-est de Calais, à proximité de l'axe routier qui traverse le tunnel sous-marin. En septembre 2009, un premier démantèlement du « camp de Lande », plus connu en dehors des cercles institutionnels sous le nom de « camp de la Jungle » a été organisé sous la présidence de Nicolas Sarkozy.

Quelques années plus tard, l'association *La vie active* a réhabilité un ancien bâtiment désaffecté à Calais, le centre Jules Ferry, afin de construire un espace d'accueil pour environ 400 personnes dans le but d'améliorer les conditions de vie des migrants. La collaboration de l'État a permis d'augmenter sa capacité d'accueil jusqu'à 1 500 personnes et le Centre officiel d'accueil de migrants de la Lande a été inauguré en janvier 2016². La population migrante a continué de s'établir progressivement aux alentours du camp dans l'espoir de traverser le canal de la Manche, à tel point que plusieurs sources signalaient un nombre allant de 4 000 à 10 000 migrants en août 2016 (Leclerc, 2016). Dans ce contexte, la pression politique anti-immigration (notamment de la part du Front national), les critiques de l'Angleterre à propos de l'insécurité des frontières européennes et les manifestations des associations pro-migrants, qui dénonçaient les mauvaises conditions de vie dans les camps, ont énormément contribué à chauffer la vie politique.

Dans la région, les différentes manifestations soit pour ou contre les migrants se sont déroulées à Calais dans un contexte de plus en plus tendu et, vers la fin de février 2016, la préfecture du département Pas-de-Calais, a déclaré l'intention du gouvernement de fermer le camp de Calais. L'annonce a provoqué des protestations : des heurts se sont produits entre exilés, militants et policiers, des migrants se sont

² Le travail collectif de Augier *et al.* (2018) permet de connaître plus en détail le contexte social du camp de la Lande.

manifestés et des associations, dont le Secours catholique, Médecins du monde et Emmaüs France, ont porté plainte devant les tribunaux (Baumard, 2016). Malgré les protestations publiques, la démolition de la partie sud du camp de Calais a été exécutée le 15 mars et le démantèlement total du camp a eu lieu les 24 et 25 octobre 2016³.

Jusqu'à la démolition du camp de la Lande, les actions conduisant à la suppression des camps de migrants étaient menées de manière plus ou moins voilée, afin d'éviter la critique publique. Mais à l'occasion de la destruction du camp de Sangatte, dans la région Nord-Pas de Calais, le gouvernement français du président Jacques Chirac, a décidé d'adopter une stratégie médiatique pour afficher sa fermeté politique sur le phénomène de l'immigration :

À la différence des camps installés et « liquidés » selon le terme officiel, dans l'anonymat, le camp de Sangatte appartient ainsi à un nouveau type d'espace de regroupement contraint qui connaît un traitement médiatique considérable (Bernadot, 2008 : 115).

En effet, Nicolas Sarkozy, à l'époque ministre de l'Intérieur, avait convoqué la presse en novembre 2002 pour qu'elle assiste en direct à la démolition du camp. La destruction du camp répondait à une promesse largement exprimée par le ministre de l'UMP, dans un contexte politique où le Front national de Le Pen montait en popularité et en voix. L'initiative politique a été critiquée par des dirigeants du Parti socialiste : Mme Martine Aubry, première secrétaire du parti, M. Jack Lang, ancien ministre de la Culture et député du Pas-de-Calais, et M. François Hollande, parmi d'autres, avaient critiqué sévèrement la destruction de Sangatte. Or, en 2016, le gouvernement français, sous la présidence de François Hollande, a adopté une stratégie de communication *ad hoc* et a créé un nouvel espace virtuel consacré exclusivement au projet de démolition du camp de la Lande.

L'État français dispose de nombreux sites internet d'information officielle qui auraient pu parfaitement servir à expliquer la gestion politique du camp de Calais : outre le site du Président de la République et le site général du Gouvernement, chaque ministère possède son propre site officiel d'information. Pour ce qui est de la politique migratoire, celle-ci bénéficie d'une telle considération qu'elle possède un site spécifique qui est du ressort du ministère de l'Intérieur, ce qui n'est pas habituel dans les autres pays européens.

Cependant, le 9 mars 2016, Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur, a présenté le nouveau site internet *etat-a-calais.fr* dans le but explicite de porter à la connaissance de l'opinion publique « l'action de l'État à Calais ». La pression du reste

³ Pour une vision plus approfondie de la situation à Calais, nous renvoyons les lecteurs au travail récent de Mallet et Hicks (2019), qui évoque la culture matérielle, visuelle et numérique du camp de la Jungle.

de partis politiques, la critique des associations pro-migrants et les conflits sociaux à Calais constituaient aussi autant de raisons qui poussaient le gouvernement socialiste à créer un dispositif spécifique pour s’y exprimer.⁴ Comme conséquence de cette décision stratégique du gouvernement français, la bataille politique et sociale autour de la destruction de Calais trouvait désormais son propre espace de référence dans le domaine médiatique :

Parce que la situation à Calais fait la une de la presse depuis des mois, parce que beaucoup de choses sont dites autour de l’action de l’État, parce que chaque jour des femmes et des hommes interviennent auprès des migrants pour leur proposer un avenir meilleur, le ministre de l’Intérieur a souhaité que chacun puisse se faire sa propre idée en retrouvant, sur un site unique, l’ensemble des informations relatives à la situation à Calais (Ministère de l’Intérieur, en ligne : 9/03/16).

De cette façon, le gouvernement français a mené deux actions parallèles : l’une dans le domaine social, visant à la destruction du camp de migrants ; l’autre dans le domaine discursif, orientée vers l’explication et la justification de ses actions devant la société française et la communauté internationale.

Le risque d’incohérence politique était considérable car le discours officiel du gouvernement socialiste sur le camp de la Lande allait à l’encontre de la position politique et des déclarations publiques d’importants représentants socialistes lors de la première démolition du camp en 2009 sous Nicolas Sarkozy, notamment celles de Martine Aubry ou de Jacques Lang. L’enjeu sur le plan médiatique était donc majeur et le gouvernement du président Hollande a consacré de gros efforts à construire un discours dans le but d’arranger la politique de « mise-à-l’abri » prônée par le ministre depuis le début du mandat et le démantèlement du camp de Calais complété par les forces de l’ordre en octobre 2016.

3. Corpus, conception de l’étude et perspective méthodologique

L’objet de notre analyse est le dispositif communicationnel hétérogène *etat-calais.fr* conçu par le gouvernement français et intégré par différents types de discours politiques institutionnels. Ces textes contribuent à construire une orientation pragmatique globale en ce qui concerne la politique migratoire et la démolition du camp de migrants de la Lande à Calais. Comme l’affirmait Michel Foucault (1966 : 67) « les discours [sont] des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent ». Ainsi, notre analyse est fondée sur la considération théorique du discours comme l’espace de confluence d’un texte et d’un fait social, et elle portera en consé-

⁴ Présentation du site internet (Ministère de l’Intérieur, en ligne). Le gouvernement était conscient qu’il devait réagir pour ne pas perdre la bataille de Calais au niveau discursif. Le *Journal du Dimanche* avait révélé dans son numéro du 8 novembre 2015 le prétendu « plan secret » de Cazeneuve, consistant à vider le camp avant les élections régionales (Tabet, 2015).

quence sur ce qui noue l'organisation textuelle et la situation de communication « à travers un dispositif d'énonciation spécifique [...] qui relève à la fois du verbal et de l'institutionnel » (Maingueneau, 2005 : 3).

En ce sens, le discours est conçu dans une situation de communication, (qui définit la finalité de l'acte langagier, le statut des partenaires, le sujet à traiter et les circonstances, etc.) et une situation d'énonciation, lieu des stratégies discursives que le locuteur organise pour accomplir son propos (Charaudeau, 2002). Dans ce cas, la situation de communication concerne le contexte politique français, la politique migratoire du gouvernement et, plus concrètement, le camp de migrants de la Lande à Calais. En ce sens, il est intéressant de considérer l'action communicative en tant que « contrat de communication » (Charaudeau, 2002) entre deux instances discursives : une « instance de pouvoir » ou politique, et une « instance citoyenne ». Il est évident que la composition des deux instances est hétérogène, mais suivant Patrick Charaudeau (2005), nous pouvons résumer – du point de vue théorique – leurs caractéristiques et leurs enjeux comme suit :

D'un côté, l'instance politique (le gouvernement français) trouve sa légitimité dans le système politique démocratique, représente les citoyens et est censée chercher le bien commun de la société française. Mais, en même temps, ce sont les citoyens qui décident de la continuité du gouvernement à travers les processus électoraux, ce qui explique que l'instance politique cherche aussi à convaincre les citoyens que les décisions qu'elle a adoptées répondent à ce critère idéal du bien commun. De l'autre, l'instance citoyenne considère que l'instance politique possède suffisamment d'informations à propos de la situation des migrants et qu'elle agit au bénéfice de la collectivité, ce qui fait possible l'engagement contractuel communicatif qui relie les deux instances. Mais l'instance citoyenne est consciente que la continuité du gouvernement dépend de sa voix, ce qui conditionne les types de discours, ainsi que leur orientation illocutoire.

Le contrat établit les rôles discursifs, contribue à l'interprétation de la communication et fixe les règles et le type de discours. Charaudeau (2002 : 140), qui a fait du contrat de communication un concept clé de l'analyse du discours, le définit dans les termes suivants :

L'ensemble des conditions dans lesquelles se réalise tout acte de communication (quel que soit sa forme, orale ou écrite, monolocutive ou interlocutive). Il est ce qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre avec les traits identitaires qui les définissent en tant que sujets de cet acte (identité), de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine (finalité), de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange (propos) et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte (circonstances).

Finalement, notre perspective d'analyse tient compte aussi de ce que Jean-Michel Adam (2005) voit, dans le niveau macro-textuel, comme « configuration pragmatique du discours », c'est-à-dire l'unité illocutoire (macro-acte du discours) et la macro-structure sémantique (unité thématique). Dans le cas de *l'état-à-calais.fr*, l'ensemble du dispositif discursif est formé d'un corpus contenant 44 communiqués officiels (le premier du 16 septembre 2014, le dernier du 30 janvier 2017), 30 articles de presse publiés durant la même période, 9 discours du ministre de l'Intérieur (le premier du 29 juillet 2015 et le dernier du 25 octobre 2016) ainsi que quelques textes juridiques concernant la politique migratoire de l'État français⁵. Il s'agit donc d'un dispositif communicationnel susceptible d'être interprété comme une macro-structure cohérente (Adam, 1992) en ce sens que, même si les textes qui le composent sont de typologie différente, ils entretiennent une cohérence à propos des sujets abordés et des topiques structurantes et ils s'intègrent dans un acte discursif d'ensemble mené par une institution politique. Par conséquent, nous ne fixons pas notre analyse sur un discours unique, mais sur l'ensemble de textes qui composent le site internet. Notre perspective porte spécialement sur la manière dont les différents types de discours qui intègrent le dispositif institutionnel de Calais s'y inscrivent et se complètent les uns les autres pour contribuer à la cohérence de l'ensemble.

Notre objectif est de mettre en évidence que le site internet de communication institutionnelle sur la démolition du camp de la Lande, lequel est présenté par le gouvernement comme une initiative pour « expliquer aux Français l'action de l'État à Calais » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 9/03/16), construit un discours à forte composante argumentative, dont l'objectif est de faire adhérer les citoyens aux thèses gouvernementales. Il s'appuie sur des thèmes tels que les droits de l'homme, la collaboration internationale, la transparence institutionnelle et la confiance des citoyens. À partir de ces topiques structurantes, il opère un classement des migrants en différentes catégories et construit un ennemi sous le climat de la menace terroriste et des filières internationales de traite de personnes. Ainsi, il réoriente la destruction du camp de la Lande vers l'univers sémantique de la sécurité et de la protection, non seulement des propres migrants (les « bons » migrants menacés par les filières de passeurs et les mafias internationales), mais aussi de la société française (menace par les « faux migrants » et les terroristes, qui veulent profiter de la situation de confusion pour attaquer la France). En ce sens, l'État assume discursivement un rôle de protecteur qui s'accommode mal de l'action « destructive » accomplie à Calais.

4. Description du dispositif de communication

Le site web a été mis sur pied à la demande explicite du ministre de l'Intérieur (« Bernard Cazeneuve, ministre de l'Intérieur, a souhaité qu'un site internet soit créé

⁵ Ces textes sont actuellement accessibles, intégrés et classés dans les archives du site internet du ministère français de l'Intérieur (Ministère de l'Intérieur, en ligne) bien que ceux-ci aient eu, de 2016 à 2017, leur propre site institutionnel : *etat-a-calais.fr*

pour expliquer la mobilisation de l'État dans le Calaisis »), qui croyait absolument nécessaire d'expliquer la mobilisation de l'État à Calais et « les conséquences de la crise migratoire », ainsi que de montrer « la volonté de faire face à cette crise », en offrant « des explications régulières sur les actions de l'État » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 9/03/16). Dirigé et géré par le ministère de l'Intérieur, le site *etat-a-calais.fr* a été opérationnel de mars 2016 à janvier 2017, sous la responsabilité de David Julliard, délégué à l'information et à la communication au secrétariat général du ministère.

Sa création faisait partie des recommandations du *Rapport sur la situation des migrants à Calais* réalisé par le préfet, Jean Aribaud, et le président de l'Observatoire national de la pauvreté, Jérôme Vignon. En effet, le rapport concluait qu'il fallait travailler sans relâche pour gagner le soutien de l'opinion publique aux processus d'intégration sociale des migrants, faute de quoi toute action dans le domaine de la migration serait vouée à l'échec (Aribaud & Vignau, 2015 : 91).

La présentation du site internet, instruction pragmatique qui oriente les conditions d'interprétation du dispositif institutionnel, fait référence à la situation des migrants, présentés comme des victimes de la guerre : « C'est ainsi que le site *etat-a-calais.fr* concentre l'ensemble des événements qui ont marqué l'actualité, avec ces milliers d'hommes et de femmes en fuite pour échapper à la guerre dans leur pays » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 9/3/16). Et la page d'accueil montre trois images de Calais autour d'une déclaration en exergue signée « Bernard Cazeneuve, [m]inistre de l'Intérieur » : « Nous sommes engagés dans une solution humanitaire à la hauteur des valeurs de notre pays ».

L'objectif déclaré du site web est donc double : d'un côté, expliquer aux Français l'action de l'État à Calais, c'est-à-dire une valeur explicitée de transparence ; de l'autre, montrer que le gouvernement est à la hauteur des valeurs républicaines qui définissent la France, autrement dit, mettre en relief l'engagement du gouvernement et faire appel au patriotisme des Français. Les valeurs sémantico-symbolique et performative s'entremêlent.

Cependant, le site internet ne permettait pas l'interaction citoyenne. Il n'existait pas non plus de lien visible vers les sites officiels d'autres ministères, ni vers le portail spécifique sur la migration du ministère de l'Intérieur, ni vers le site officiel du gouvernement. En ce sens, l'espace virtuel agit comme un univers fermé. Comme annoncé par Cazeneuve le 9 mars 2016 (« le ministre de l'Intérieur a souhaité que chacun puisse se faire sa propre idée en retrouvant, sur un site unique, l'ensemble des informations relatives à la situation à Calais ») le site se constitue à la fois comme centre de référence du débat sur la destruction du camp de Calais et comme source d'information unique et légitime. Il offre bien sûr la possibilité de partager, via Twitter, Facebook, Google+ et Pinterest, des photographies, des vidéos ou des textes officiels, mais il ne permet pas d'interaction : comme Pierre Bourdieu (2001) le soulignait, le droit à la parole reste un privilège socialement institué.

Le discours institutionnel est intégré par quatre types de textes : des communiqués officiels, des discours institutionnels, des articles informatifs et des textes juridiques à propos des instruments et procédures que l'État français a mis en place dans le domaine de la politique migratoire. Ces textes sont classés en trois niveaux différents du site internet :

1. « *L'État s'engage* » : Ce niveau propose une sélection de textes portant sur des décisions ou des événements marquants de l'histoire du camp de migrants de la Lande à Calais. Les textes sont des discours, des communiqués officiels et des articles de presse.
2. « *Mise à l'Abri des migrants* » : La deuxième section du dispositif institutionnel présentait des textes administratifs sur la migration en France, le rôle des « Centres d'accueil et d'orientation » (CAO) et le fonctionnement des comités sur la migration prévus par l'Administration française. Ce sont des textes à dominante explicative (Adam, 1992 : 127-142), rédigés dans un vocabulaire compréhensible et illustrés par des infographies schématiques.
3. « *L'Asile en France* » : Enfin, « L'Asile en France » présente des textes juridiques concernant la migration et les procédures administratives régissant le droit d'asile en France. On aurait pu s'attendre à ce que ces textes juridiques soient accessibles sur le site officiel du ministère de l'Intérieur via un lien actif. Cependant il n'y a pas de liens et les textes ont été copiés et inclus dans ce nouvel espace de communication institutionnel, ce qui contribue à l'autosuffisance du site etat-a-calais.fr. Toutes les références sont internes et elles ne permettent pas le passage vers les autres sites internet du gouvernement.

Il est évident que chaque type de texte (discours politique, communiqués de presse, reportage, etc.) possède ses propres contraintes du point de vue discursif. Mais nous allons nous limiter à analyser l'ensemble du dispositif communicationnel afin de considérer sa « configuration pragmatique », c'est-à-dire la visée illocutoire, les repères énonciatifs et la cohésion sémantique des discours (Adam, 1992 : 21). En conséquence, nous considérerons, d'une manière générale, les discours qui intègrent le dispositif institutionnel de Calais et la manière dont les différents types de discours s'y inscrivent et se complètent les uns les autres pour contribuer à la cohérence du discours d'ensemble.

5. Le discours institutionnel sur la destruction du camp de Calais : le droit à la parole

Comme nous l'avons noté plus haut, le site internet institutionnel etat-a-calais.fr est un dispositif communicationnel qui appartient au ministère de l'Intérieur et qui ne donne pas la parole aux citoyens. Le processus de reconnaissance qu'implique le contrat de communication met en œuvre deux perspectives : celle du

« vouloir dire » et celle du « pouvoir dire ». Cette approche, qui tient compte du binôme discours/pouvoir, est liée en conséquence aux considérations de Pierre Bourdieu (2001) au sujet du droit à la parole comme un acte symbolique socialement déterminé et de la capacité des discours à définir, à leur tour, des valeurs sociales.

L'instance citoyenne reste toujours dans la position d'allocutaire et le monde référentiel, dont parle le discours institutionnel, est le camp de Calais et les migrants, lesquels n'ont pas non plus de voix dans cet univers discursif où la prise de parole doit être autorisée. Les trois locuteurs qui y participent appartiennent au ministère de l'Intérieur et, du point de vue énonciatif, ils sont responsables chacun d'un type de texte : (1) le ministre (en tant que portevoix des discours gouvernementaux), (2) l'attaché de presse du cabinet ministériel (comme responsable des communiqués officiels du ministère) et (3) un journaliste anonyme (qui rédige des articles de presse d'« actualité »)⁶ :

(1) Le ministre de l'Intérieur, Bernard Cazeneuve, qui parle en son nom, s'engageant énonciativement à la première personne (*Je*), ou au nom du gouvernement duquel il fait partie (*Nous*), et au nom de la France, en tant que voix légitime pour exprimer stratégiquement la volonté combinée du ministère, du gouvernement et de l'État dans ses discours. La multiplicité énonciative renforce sa position discursive :

Depuis ma nomination Place Beauvau, j'applique ces principes et je mets en œuvre les solutions décidées (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/15).

Nous avons l'intention de procéder à la mise à l'abri, à la mise en protection de tous ceux qui sont sur la zone sud de Calais (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/02/2016).

Face à cette situation humainement dramatique, la France engage des moyens exceptionnels (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 29/07/15).

(2) L'attaché de presse du cabinet de communication, qui sous l'apparence d'un porte-parole ministériel qui observe la situation, annonce ce que les différentes autorités politiques ou administratives ont accompli ou prétendent faire au camp de la Lande. En général, le discours montre un effacement énonciatif stratégique qui lui permet d'agir en porte-parole du sens commun et de l'observation objective (Rabatel & Chauvin-Vileno, 2006). Pourtant ses textes trahissent de temps en temps un engagement qui se dévoile pour exprimer des jugements appréciatifs que le lecteur est invité à partager :

⁶ Les textes législatifs concernant l'immigration sont intéressants dans la mesure où ils contribuent à construire un univers discursif clos et autosuffisant, en apportant les référents qui permettent d'interpréter les interventions des autres locuteurs institutionnels. Mais ce sont les discours, les communiqués et les articles de presse, les textes qui possèdent une valeur spéciale en vue de notre analyse.

Grâce à cette action déterminée, une réduction continue des populations présentes dans le camp de Calais a été observée depuis plusieurs semaines (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/2/16).

Bernard CAZENEUVE et Emmanuelle COSSE saluent l'action des pompiers qui ont eu à intervenir sur de nombreux feux aujourd'hui. Ils renouvèlent leurs remerciements à tout le personnel de l'État et les associations engagées dans cette indispensable opération humanitaire (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 26/10/16).

La France est un grand pays. Son histoire, sa tradition et ses valeurs commandent que des solutions adaptées soient proposées à ces hommes, femmes et enfants qui ont été jetés sur les chemins de l'exil par les guerres (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 18/10/16).

(3) Un journaliste anonyme, locuteur/spectateur témoin de la situation à Calais, contribue par ses articles à construire une stratégie d'objectivité à l'aide de textes informatifs où, comme dans le cas antérieur, les traces d'une responsabilité énonciative ont été brouillées. Les titres des articles sont significatifs : *Évacuation de la partie sud du campement de la Lande à Calais : une réponse humanitaire* (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 24/02/16), *La mise à l'abri se poursuit* (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/03/16), *L'État s'engage sur le camp de migrants de Grande-Synthe* (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 31/05/16), *Rencontre avec les associations engagées à Calais* (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 11/10/16), etc. L'effacement énonciatif cède la place à un engagement explicite du locuteur. Ainsi, qui juge, dans les deux premiers exemples, de l'engagement du gouvernement, de la qualité du travail, et de la nécessité de la politique de fermeté ?⁷ Le déterminant possessif « notre » du dernier paragraphe ne laisse pas de doute :

Les ministres se sont engagés à mettre en œuvre ces recommandations dans les plus brefs délais. Cet engagement témoigne de la volonté du gouvernement d'agir sans tarder, aux côtés des acteurs publics et associatifs investis sur le terrain, pour offrir aux migrants présents à Calais des soins adaptés à leurs besoins (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 28/10/2015).

⁷ Ceci n'étant pas l'objet de notre travail, nous renvoyons à Rabatel (2016 : 162) pour ce qui est de l'effacement énonciatif dans le discours médiatique et son interprétation. Nous partageons son idée selon laquelle « ce qui se joue autour des imputations des valeurs [...] c'est la capacité d'alimenter la co-construction non naturalisée des valeurs, de faciliter leur discussion et la gestion des conflits ». Le rôle des locuteurs du dispositif communicationnel à propos de Calais en constitue une preuve évidente.

La plupart des migrants concernés ont manifesté leur intention de solliciter l'asile après leur entrée en CAO, ce qui souligne la qualité du travail d'accompagnement effectué au sein des centres (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/03/16).

Bernard Cazeneuve rappelle la détermination du [g]ouvernement à poursuivre ces mesures. Cette politique de fermeté à l'égard de l'immigration irrégulière est une condition indispensable pour accomplir notre devoir séculaire d'asile envers ceux qui fuient les guerres et les persécutions (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 19/09/2016).

Les trois locuteurs participent d'une action coordonnée pour tisser un réseau de connexions (engagement illocutif, topiques, perspective énonciative, etc.) et instaurer ainsi un univers cohérent et propice aux objectifs de l'action de communication institutionnelle. Cette action communicative est fondée sur une « typologie textuelle hétérogène » (Adam, 2005) qui mélange description, explication, narration et argumentation. Comme le signale J.-M. Adam (2005) à propos des différentes variables textuelles, chaque typologie textuelle possède sa propre structure et apporte le sens qui lui est propre, mais la cohérence illocutoire des textes qui intègrent le dispositif communicationnel est le résultat de la collaboration pragmatique de tous les types de textes. Le bref communiqué de presse suivant montre une combinaison de typologies séquentielles qui racontent et expliquent les faits, expriment la volonté du ministre, justifient l'action de forces de l'ordre et appellent à la responsabilité citoyenne :

L'activisme d'une poignée de militants *No Borders* extrémistes et violents n'y changera rien ; cette opération va se poursuivre dans les jours qui viennent avec calme et méthode, en offrant une place à chacun, comme le [g]ouvernement s'y est engagé.

Alors que le début de l'opération se déroulait dans le calme hier, des *No Borders* ont harcelé, comme ils l'avaient déjà fait vendredi dernier, les agents de l'État qui effectuaient leur habituelle maraude sociale en aide aux migrants. La présence de policiers était donc nécessaire pour assurer leur protection. Ces policiers ont été victimes de jets de projectiles et 11 d'entre eux ont été légèrement blessés. Le [m]inistre de l'Intérieur les assure de son entier soutien et les félicite pour leur courage et leur professionnalisme.

Trois auteurs de ces violences inacceptables ont été interpellés et devront répondre de leurs actes devant la Justice.

Bernard CAZENEUVE appelle chacun au calme et à la raison. La situation migratoire à Calais appelle la responsabilité de chacun et l'union de tous ceux, pouvoirs publics et associations, qui œuvrent pour des solutions durables et humaines (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 1/03/16).

La combinaison des séquences (Adam, 2018) contribue à la cohérence du communiqué de presse : des séquences narratives racontent ce qui s'est passé « hier » et « vendredi dernier » à Calais ; d'autres, informatives, font savoir au lecteur que c'est un affrontement d'« activistes *No Border* » et de « policiers » ; d'autres, explicatives, montrent les causes de la violence et les conséquences de l'évènement (« blessés », « auteurs interpellés ») ; d'autres finalement, argumentatives, soutiennent la présence des policiers (« donc nécessaire ») la nécessité d'effectuer les actions de « maraude sociale » et concluent sur la nécessité de continuer l'opération.

Mais le dispositif institutionnel possède une composante argumentative pragmatique qui relie tous les textes dans l'objectif de faire partager aux citoyens les points de vue du gouvernement à propos de la destruction du camp de Calais. En ce sens, la collaboration des trois locuteurs du dispositif communicationnel joue un rôle essentiel. Ainsi, la présence constante dans tous les textes des Centres d'asile et d'orientation (CAO) étaye l'idée de protection, qui est le topique central du discours institutionnel. Et les CAO sont abordés par les textes administratifs, qui détaillent leur fonctionnement et la manière d'y accéder (1) ; ils sont annoncés par les communiqués officiels de presse (2) ; ils sont justifiés par les discours du ministre, qui en fait l'objectif de ses actions humanitaires en raison des traditions républicaines (3) ; et finalement, les articles de presse dressent un portrait des CAO et décrivent l'état des centres ainsi que le travail que le personnel de l'administration y assure quotidiennement (4).

Ce travail collaboratif de cohérence discursive autour de certains topiques (dont les CAO constituent un bel exemple) contribue à mettre en relief la volonté du ministre et le résultat positif de sa gestion politique de l'affaire de la Lande :

1. Dans les centres d'accueil formés de petites unités, les personnes mises à l'abri sont encadrées par les services de l'État, les travailleurs sociaux, et accompagnées par les associations (texte légal sans date).
2. La mise à l'abri des migrants dans des centres d'accueil et d'orientation, qui va se poursuivre, est un des éléments du dispositif que le [m]inistre de l'Intérieur met en œuvre et dont il a annoncé le 21 octobre la montée en puissance, à la faveur de son septième déplacement à Calais, pour faire face à la grave crise migratoire actuelle (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 30/10/2015).
3. Nous avons choisi de privilégier des centres à taille humaine, à l'image de celui du Mans que je viens de visiter, dans lequel chaque migrant bénéficie d'un accompagnement de qualité que lui procure un réseau associatif local. Ce point était à mes yeux fondamental (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/02/2016).

4. La plupart des migrants concernés ont manifesté leur intention de solliciter l'asile après leur entrée en CAO, ce qui souligne la qualité du travail d'accompagnement effectué au sein des centres (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/3/16).

En même temps, l'univers discursif prétend offrir tous les renseignements nécessaires concernant la situation politique, juridique et sociale du camp de Calais. Il n'est pas nécessaire de quitter le site internet institutionnel pour connaître l'engagement du responsable politique, les résultats des actions accomplies et l'explication administrative ou juridique de telle ou telle autre situation. Les locuteurs agissent comme un chœur polyphonique (Ducrot, 1984) qui construit un univers explicatif/argumentatif clos et autosuffisant en ce qui concerne la migration à Calais, dans le but de faire adhérer les citoyens français aux thèses du gouvernement.

6. La configuration sémantique du réseau discursif

Les acteurs concernés par ce discours politique institutionnel sont le gouvernement, la société française et les migrants de Calais. Il y a tout d'abord, une volonté déclarée de transparence qui s'avère absolument nécessaire pour éveiller la confiance des citoyens ; ensuite, le dispositif met en relief l'énorme difficulté de l'action prévue par le gouvernement, ainsi que les bénéfices que les migrants et les citoyens en tireront ; finalement, l'orientation pragmatique exige l'existence de victimes en danger qu'il faut sauver, ainsi que la dénonciation d'un responsable de la situation que les citoyens peuvent signaler. Sur cette macro-structure repose le discours institutionnel sur Calais.

Comme le note Jean-Michel Adam (1994 : 17) à propos de l'interprétation textuelle :

Il ne suffit pas qu'un lecteur puisse suivre une histoire dans ce qu'on peut appeler sa dimension épisodique ; il doit aussi être capable de saisir pleinement ces événements successifs et d'identifier une configuration sémantique. C'est-à-dire une dimension de configuration qui couvre ce que l'on peut aussi appeler la macro-structure sémantique d'un texte.

6.1. La transparence de l'instance du pouvoir

Pour étayer la transparence (de l'instance politique) et la confiance (de l'instance citoyenne), le discours présente une réflexion métadiscursive explicite à propos du dispositif de communication lui-même, de manière à guider son interprétation (c'est une instruction donnée au public pour qu'il écoute le discours en toute confiance) et à créer en même temps un *ethos* institutionnel favorable à l'orientation pragmatique⁸ : la mise en œuvre du site web est justifiée explicitement par la volonté

⁸ Nous adoptons le critère de Ruth Amossy (2010) et de Dominique Maingueneau (2002) qui considèrent l'existence d'un *ethos* prédiscursif et d'un *ethos* discursif. Le premier, construit à partir des discours préexistants dans l'univers politique français, montrait un Parti Socialiste contraire à la démolition

de transparence informative du ministre (« le ministre de l'Intérieur a souhaité », signale le communiqué de presse de présentation du site internet). Du point de vue social, la transparence dans la vie publique est une valeur appréciée, surtout dans un système démocratique, basé sur une relation de confiance entre citoyens et institutions politiques. Il faut tenir compte, comme le souligne Ruth Amossy (2010 : 7) que du moment que l'autorité gouvernementale a pris la décision de mettre en œuvre ce dispositif communicationnel, elle a déjà prévu une construction discursive de soi-même que le discours accomplit.

En effet, l'idée que l'État n'a rien à cacher et qu'il agit avec transparence, est reprise dans les communiqués et dans les discours. Le ministre Bernard Cazeneuve ne cesse de le souligner : « La situation des migrants mérite la vérité et la transparence. L'État n'a rien à cacher », a-t-il déclaré dans son discours du 22 février 2016. Trois jours plus tard, il a insisté sur le fait que son intention était de « garantir la transparence de l'action de l'État », ce qu'il a réitéré le 25 octobre, en plein procès de démolition du camp (Ministère de l'Intérieur, en ligne) :

Si je donne cette information, et si nous continuerons à la donner dans les prochains jours, c'est parce que nous menons cette opération au vu et au su de tous, dans un souci de transparence.

Non seulement sous le regard de la presse, ce qui est normal, mais aussi en présence des associations qui travaillent sur le terrain, des représentants du Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, des représentants du [m]édiateur [de la République], du [c]ontrôleur général des lieux de privation de liberté, et aussi de nombreuses associations comme Amnesty International ou Human Rights Watch. Il est logique que les Français sachent ce que nous faisons : ce que le gouvernement fait à Calais, qui durera aussi longtemps que nécessaire, n'est rien d'autre que ce qu'il est obligé de faire en tant que « pays respectueux du droit d'asile » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/10/16).

Mais la voix du ministre n'est pas suffisante. Puisque intéressée directement à l'affaire, elle risquait d'être considérée par les Français comme une voix suspecte. Pour étayer plus solidement l'*ethos* du ministre, les autres voix des discours entrent en jeu. Il faut que quelqu'un d'autre, un locuteur « plus objectif » mette en relief la transparence de l'action gouvernementale. Les articles de presse apportent ce point de vue extérieur, suggèrent un sentiment d'objectivité tout en insistant sur la transparence et l'humanisme du gouvernement. Ils rendent compte des rencontres avec les associa-

tion des camps de migrants. Il fallait en conséquence construire un *ethos* différent dans les discours du dispositif communicatif institutionnel, afin de présenter le ministre de l'Intérieur comme un protecteur des migrants.

tions d'aide aux migrants (qu'ils qualifient de nombreuses), du processus de préparation de l'évacuation du camp et des décisions prises par les pouvoirs publics. « Bernard Cazeneuve se rend à Calais pour la septième fois depuis le début de l'année 2015 », titre un article de presse du 21 octobre au lendemain d'un discours du ministre qui avait proclamé :

Depuis ma nomination Place Beauvau, j'applique ces principes et je mets en œuvre les solutions décidées dans la concertation, en étant personnellement extrêmement attentif à leur bonne application sur le terrain. Je me suis déjà rendu à Calais à cinq reprises : les 3 novembre et 24 décembre 2014, ainsi que cette année le 4 mai, le 20 août – avec Theresa May, et le 31 août dernier – aux côtés du [p]remier [m]inistre (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/16).

Et les communiqués officiels de l'attaché de presse insistent aussi sur la volonté de transparence du ministre et du gouvernement. Les informations détaillant le nombre de journalistes accrédités à suivre la phase finale du démantèlement officiel de la jungle renforcent cette idée. Le 24 octobre 2016, le site internet affiche un communiqué officiel avec la déclaration suivante : « L'État n'a rien à cacher sur une opération humanitaire [...]. Plus de 700 journalistes ont été accrédités à ce jour. Ils auront les services de la Préfecture du Pas-de-Calais » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 24/10/16).

6.2. La confiance de l'instance citoyenne

En même temps que les différents textes du dispositif de communication insistent sur la transparence déclarée et mettent en pied un *ethos* de confiance, ils montrent aussi la difficulté de la tâche à accomplir. Le gouvernement se trouve obligé d'agir conformément à l'histoire et aux valeurs de la République française, topique discursive qui contribue aussi à l'instauration d'un *ethos* favorable en même temps qu'elle met en pied une stratégie de *captatio benevolentiae* : la tâche est extrêmement difficile et comporte d'énormes risques sur le plan social.

Ainsi, l'opération de démantèlement du camp de Calais est une « action humanitaire urgente » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 29/6/16 ; 26/10/16) visant à mettre à l'abri les migrants à Calais et elle n'admet pas de retard puisque le nombre de migrants arrivant dans l'Union européenne augmente en raison des conflits armés et du terrorisme international croissant. « Depuis janvier 2015 », indique le ministre de l'Intérieur, « près d'un million de migrants sont entrés sur le territoire de l'Union européenne, en prenant tous les risques et en fuyant principalement les zones de guerre de Syrie, d'Irak et la barbarie du terrorisme islamique » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/2/16).

Les discours institutionnels décrivent un gouvernement prudent, qui n'est pas seul, qui recherche des alliances, qui dialogue et tisse des accords au niveau local, national et international. Les références à la population de Calais, aux entreprises im-

plantées sur le territoire, aux organisations non gouvernementales, aux responsables politiques des communes du département, de l'Angleterre ou de l'Union européenne, jalonnent les différents discours. Le gouvernement français s'érige en porte-drapeau d'un processus dans lequel toutes les parties sont appelées à collaborer, à « joindre leurs forces et leurs énergies » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/02/15) sur la base de « la générosité et l'humanité » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/10/15), « la solidarité » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 23/10/16), pour « éviter la confrontation » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 3/2/16). La réponse obtenue est présentée comme très positive, puisque « toute la France s'est mobilisée » face à cette situation (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 6/9/15). Comme nous l'avons déjà noté à propos de la transparence, les discours, les communiqués de presse et les articles collaborent pour construire cette topique discursive :

En effet, nous souhaitons offrir à ces hommes et à ces femmes qui ont parcouru des milliers de kilomètres, souvent dans des conditions inhumaines, qui ont été exploités par des passeurs, qui ont affronté bien des périls et ont été malmenés par la vie, un havre de paix où ils pourront d'abord être accompagnés, secondés pour choisir librement pour eux-mêmes et les leurs un avenir digne (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/02/2016).

Le ministre de l'Intérieur a annoncé un engagement financier de l'État à hauteur de 3.9 millions d'euros pour la gestion de ce camp, en réaffirmant toutefois la position de l'État, à savoir la mobilisation pour un accueil dans des conditions dignes de tous les migrants (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 31/05/2016).

La notion de République et les valeurs qui l'inspirent constituent une référence de grande valeur dans l'imaginaire français et servent à tracer des frontières politiques et sociales entre ce qui est considéré comme « convenable ou non ». Ce sont les idéaux républicains qui doivent inspirer l'action de l'État : le 23 octobre 2016, le ministre considère que le « démantèlement est un devoir humanitaire pour notre pays ». La tâche n'admet aucun doute et les textes véhiculent l'idée que le gouvernement doit agir : « La détermination du gouvernement est totale » et son travail « démontre la continuité et la cohérence de l'action publique », déclare Cazeneuve à plusieurs reprises (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 8/9/15 ; 3/2/2016). Selon les articles de presse, des réponses « humaines et dignes » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/15) et « lucides » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/2/16) sont nécessaires, conformément à leurs obligations historiques, car la situation des migrants « est indigne de la France. Il n'y a aucune justification à cela » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 11/10/16).

Il s'agit de responsabilités républicaines assumées à la première personne par le ministre de l'Intérieur au nom de la France – « pour exercer notre devoir séculaire d'asile » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 30/9/16) – ou à la troisième personne,

par le président qui « rappelle que l'État a fait ce qu'il devait faire » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 26/9/16). Mais l'État assume aussi un rôle protecteur pour ceux qui collaborent à l'action et il « soutient les communes qui participent à l'accueil des réfugiés » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 12/10/15), les maires qui font preuve d'un « esprit de dialogue républicain » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 30/4/16), remplissant leur devoir envers Calais et les habitants ainsi que les entreprises du département qui « ont supporté seuls le poids de la crise des migrations internationales pendant quinze ans » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/10/2016). Ainsi, la France « pays d'accueil, fidèle à la tradition de l'asile et à ses engagements internationaux, a assumé ses responsabilités dans un esprit de solidarité et sans se soustraire à ses obligations » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 27/10/16) car « c'est un grand pays » fidèle à « son histoire, sa tradition et ses valeurs » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 18/10/16).

6.3. La menace d'un tiers

La stratégie discursive institutionnelle exige qu'il y ait un tiers responsable de la situation vécue en France. Il est évident que la responsabilité ne peut concerner ni les Français ni la population migrante en général. Si les coupables étaient les migrants eux-mêmes, l'action du gouvernement ne ferait pas de distinction entre bénéficiaires de l'action et responsables de la situation, et cela prêterait à confusion. Pour éviter l'ambiguïté et garantir la cohérence de l'orientation illocutoire du dispositif, les différents locuteurs agissent afin de définir et de classer les migrants qui, rappelons-le, du point de vue énonciatif n'ont pas de prise de parole et se configurent dans le discours comme des tiers sans voix. Tant le ministre que le journaliste institutionnel ou le(s) locuteur(s) anonyme(s) des articles de presse, présentent les migrants comme des réfugiés provenant de pays en guerre, qui vivent dans des conditions pénibles, à la poursuite d'un rêve impossible. Le 29 juillet 2015, le ministre déclare :

Plus la guerre dure en Syrie, plus la misère prospère dans la corne de l'Afrique, plus nombreux sont ceux qui, jetés sur les routes de l'exode, cherchent à gagner l'Europe et attendent pour certains d'entre eux à Calais de pouvoir rejoindre l'Angleterre (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 29/06/15).

Ce rapport entre les guerres et l'afflux de migrants en France, qui fait des victimes des migrants, est souvent répété dans les discours du ministre. La qualification a l'avantage d'éloigner les responsabilités de leur situation vers des conflits lointains et de mettre en relief l'action humanitaire du gouvernement qui s'y engage volontairement. Les discours ministériels apportent des détails pour éveiller la pitié et montrer un *ethos* de compassion :

Hier, un migrant est à nouveau décédé en tentant de rejoindre le Royaume Uni à travers le tunnel. Cela porte à neuf le nombre de migrants qui ont perdu la vie depuis le 26 juin, dont sept sur l'emprise du tunnel. Je m'associe à la douleur de

l'ensemble des acteurs de l'État, des services publics, des associations qui, au quotidien, au plus près des migrants, les accompagnent dans toutes leurs démarches et pour lesquelles ces décès tragiques ne constituent pas des faits divers, mais la mort d'hommes et de femmes en situation de grande vulnérabilité (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 27/08/15).

Mais, les discours et les communiqués officiels insistent sur un classement des migrants et ils mettent d'un côté les bons migrants, victimes de guerres – qui acceptent l'aide du gouvernement –, et de l'autre, les migrants « économiques » qui profitent de la situation pour s'introduire dans le pays et qui refusent les conditions d'immigration de l'État. Un autre groupe traverse ces deux catégories : les migrants qui ont été trompés par des filières de passeurs illégaux et des mafias internationales :

L'État mettra tout en œuvre pour aider ces mêmes migrants à sortir de Calais. En revanche, les migrants qui refusent cette main tendue, qui poursuivent leurs tentatives vaines et dangereuses pour rejoindre le Royaume-Uni s'exposent à une reconduite à la frontière ou à des sanctions pénales (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/2015).

Cette politique de mise à l'abri humanitaire, qui correspond aux valeurs de la France, à ce qu'elle est profondément, à ses engagements internationaux, s'accompagne de son corolaire absolument indispensable, c'est-à-dire une fermeté absolue à l'égard de l'immigration clandestine. Depuis le début de l'année, 1789 personnes en situation irrégulière ont été éloignées du territoire national depuis Calais (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/11/2016).

Le 20 août 2015, le ministre signale que l'objectif du gouvernement est de « lutter plus efficacement contre les trafics d'immigration illégale ». L'insistance sur la responsabilité de la situation des migrants s'est accentuée dans les mois suivants et le ministre revient souvent sur cette idée à partir d'octobre 2015 :

Nous menons également en lien avec nos partenaires européens et sur notre propre territoire, un combat sans merci contre les filières de la traite des êtres humains et les passeurs (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 20/10/2015).

191 filières ont été démantelées par le travail opiniâtre des forces de l'ordre, avec l'appui de la justice. Et ce sont 3000 personnes qui ont ainsi été neutralisées depuis le début de cette année (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 20/10/2015).

Ce point de vue, mesdames et messieurs, je le défends par pragmatisme et souci de la réalité, mais aussi parce que je le crois de l'intérêt de la France. Il est de l'intérêt des Calaisiens. Il est de l'intérêt des migrants les plus vulnérables, en besoin de

protection et qui doivent être sortis des mains des passeurs (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 30/06/2016).

229 filières d'immigration clandestine ont ainsi déjà été démantelées cette année à l'échelle du territoire national – soit une hausse 20 % par rapport à l'année dernière – dont 29 à destination du Royaume-Uni (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 15/09/2016).

Le discours se fait ambigu lorsqu'il traite de l'attribution concrète des responsabilités de la situation et utilise des connotations qui n'identifient personne, mais qui réfèrent plutôt à des groupes spécifiques (passeurs, mafias, etc.). Les responsabilités sont présentées par un discours d'ambivalence calculée. Les collocations des communiqués officiels remarquent que ce sont des « acteurs cyniques de la traite des êtres humains » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 11/10/16 ; 18/10/16), des « passeurs » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/2/16), des personnes qui « profitent de la misère des autres » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/17) ou des « criminels mafieux » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 20/6/15 ; 22/2/16). Même les associations qui ne collaborent pas avec le gouvernement (« Militants No border », Ministère de l'Intérieur, en ligne : 23/10/16) sont considérés responsables de la situation des migrants. Les migrants sont classés : il existe les bons et les mauvais migrants, les « migrants légaux » et les « migrants illégaux », et donc méritant ou non la solidarité du pays d'accueil. Comme le montre l'étude du contexte allemand de Bastian Vollmer et Serhat Karakayali (2018), ce classement constitue une caractéristique typique des discours sur l'immigration dans certains pays du premier monde.

Les articles de presse insistent aussi sur les manifestants pro-migrants qui provoquent « des troubles et des actes de violence » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 3/2/16 ; 3/10/16) ou les extrémistes d'extrême droite ou d'extrême gauche en général, qui « provoquent des confrontations et exacerbent la question des migrations » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 13/10/16).

Finalement, la structure discursive du dispositif s'appuie sur une topique habituelle dans les discours sur la migration : la sécurité. Le contexte social, traversé par les attentats de Charlie-Hebdo à Paris, de Saint-Denis, (revendiqués par l'organisation État islamique) ou de Nice, entre autres, devient propice au mélange des discours sur l'immigration à Calais et sur le terrorisme. Les deux sujets restent sous la responsabilité du ministre de l'Intérieur : pendant le mois d'août 2016, les communiqués de presse réaffirment l'engagement du gouvernement dans la lutte contre le terrorisme, rappellent les réformes législatives entamées à l'Intérieur et annoncent l'expulsion de plusieurs étrangers accusés de menaces sur l'ordre public. La liaison est bouclée le 30 août avec la Déclaration conjointe des ministres de l'Intérieur du Royaume-Uni, Mme Amber Rudd, et de la France, M. Bernard Cazeneuve. Sous le titre « Les ministres de l'Intérieur français et britannique réaffirment leur engagement

à coopérer encore plus étroitement en matière de lutte antiterroriste, de sécurité et de migration » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 11/10/16), ils déclarent :

Face aux défis de la crise migratoire en Europe, et tenant compte de la pression migratoire dans le Calais et de sa situation particulièrement difficile sur le plan humanitaire, nous nous engageons à collaborer de manière étroite pour renforcer la sécurité de notre frontière commune, afin de réduire substantiellement la pression migratoire à Calais, en préservant les intérêts économiques vitaux garantis aux postes de contrôles juxtaposés.

Immigration et menace terroriste sont aussi l'objet du communiqué à propos de la coopération franco-britannique concernant Calais :

Les deux pays poursuivront également leur coopération pour assurer le retour des migrants de Calais qui ne sont pas en besoin de protection dans leur pays d'origine. 1570 migrants illégaux ont ainsi été éloignés du territoire national depuis Calais depuis le 1^{er} janvier.

Enfin, s'agissant de la lutte contre le terrorisme au niveau européen, Amber RUDD a fait part de son souhait et de son ferme engagement à travailler avec la France et l'Allemagne pour soutenir leurs efforts conjoints en vue d'améliorer la sécurité de tous les citoyens de l'Union européenne, en particulier par le renforcement des échanges d'information pour lutter contre les menaces terroristes (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 11/10/16).

Ceci fait en sorte que les Calaisiens et les Français en général figurent *de facto* parmi les victimes en puissance du terrorisme associé à la migration. L'action gouvernementale, vise à « assurer leur sécurité tout en maintenant l'ordre public » (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 22/10/15). Le ministre met en relief les problèmes et salue la générosité des habitants de Calais :

Une telle pression migratoire exerce évidemment un fort impact sur la région, en termes économiques comme en termes de sécurité. A cet égard, je veux à nouveau saluer la générosité et l'humanité dont font preuve les habitants de Calais à l'égard des migrants. [...] Le [g]ouvernement est donc pleinement mobilisé, depuis des mois, pour apporter des solutions concrètes à la situation vécue ici par les habitants et par les migrants (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 21/10/2015).

Avant de conclure :

Nous le devons aux Calaisiens, qui, eux aussi, ont droit à une vie normale, paisible, tournée vers le développement écono-

mique et vers l'avenir (Ministère de l'Intérieur, en ligne : 25/11/2016).

7. Remarques finales

La gestion de la migration à Calais et la destruction du camp de la Lande, qui a eu lieu en octobre 2016, constituent un moment clé dans le discours institutionnel sur la migration en France : la décision de la démolition du camp comportait un risque politique considérable et, pour la première fois, le gouvernement a décidé de créer un dispositif de communication spécifique pour gérer la démolition de Calais sur le plan discursif. Composé de communiqués officiels, de discours institutionnels, d'articles d'actualité et de textes juridiques concernant la migration à Calais, le site internet *etat-a-calais.fr* a été présenté en mars 2016 par le ministre de l'Intérieur, M. Bernard Cazeneuve. Au total, plus de 100 textes ont été intégrés dans un espace virtuel qui a été actif de 2016 à 2017.

Le dispositif se prétend autosuffisant dans le sens où toute l'information officielle y est comprise : actions politico-sociales à Calais, volonté politique des représentants, annonces institutionnelles, textes juridiques concernant le sujet et actualités. Cet espace discursif institutionnel propose aux citoyens français un contrat de communication institutionnelle où l'instance politique s'engage explicitement à informer sur ses actions à Calais. En déclarant une transparence totale, elle offre à son public des instructions pragmatiques d'interprétation du discours du gouvernement sur le camp de Calais et elle réclame la confiance des citoyens. La stratégie discursive de l'instance de pouvoir s'appuie sur une typologie textuelle hétérogène et sur une polyphonie de locuteurs institutionnels (le ministre de l'Intérieur, l'attaché de presse et le journaliste anonyme) pour étayer la cohérence du dispositif, ainsi que son orientation pragmatique : « C'est une opération de lecture-interprétation qui confère au discours une certaine structure compositionnelle », note Jean-Michel Adam (1992 : 196). Les textes participent d'une orientation argumentative visant l'adhésion des Français aux thèses gouvernementales. Les droits de l'homme, la protection des migrants et de la société française, la responsabilité du gouvernement et la sécurité citoyenne sont autant de topiques structurantes.

Afin d'insister sur la sécurité, le discours opère un classement des migrants en différentes catégories (les bons migrants, réfugiés des guerres, et les migrants « économiques », opportunistes qui profitent de la situation) et il suggère la peur en évoquant des ennemis du gouvernement et de l'État français : les terroristes islamiques et les filières internationales de traite de personnes. Ainsi, il redéfinit la destruction du camp de Lande dans l'univers sémantique de la sécurité et de la protection, non seulement des migrants eux-mêmes (les « bons » migrants menacés par les filières de passeurs et les mafias internationales), mais aussi de la société française (menacée par les « faux migrants », les associations « No border », et les terroristes, qui veulent profiter de la situation de confusion pour attaquer la France). Transparence du gouverne-

ment, confiance des citoyens, sécurité, action humanitaire, protection des victimes et châtement des responsables se trouvent à la base de la macro-structure du discours institutionnel sur Calais. Les topiques orientent le public vers les mêmes références et contribuent à assurer l'orientation pragmatique du dispositif communicationnel.

Le discours institutionnel du gouvernement français sur la destruction de Calais s'appuie sur les topiques de la solidarité et de la morale humanitaire, autant que sur ceux de la sécurité et de l'ordre public. Suivant une tendance de plus en plus marquée dans l'univers discursif de la migration, il opère un classement de la population immigrante orienté à signaler les responsables de la situation sociale parmi les migrants eux-mêmes, et il éveille la peur de la menace terroriste dans le but non seulement de légitimer dans l'espace public des actions gouvernementales controversées concernant l'immigration, mais aussi de renforcer la sécurité (physique et morale) de la société française.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1992) : *Les textes : types et prototypes*. Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1994) : *Le récit*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ADAM, Jean-Michel (2005) : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (2018) : *Le paragraphe : entre phrases et texte*. Paris, Armand Colin.
- AGIER, Michel *et al.* (2018) : *La Jungle de Calais : les migrants, la frontière et le camp*. Paris, Presses universitaires de France.
- AMOSSY, Ruth (2010) : *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, PUF.
- ARIBAUD, Jean & Jérôme VIGNAU (2015) : *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Intérieur sur la situation des migrants dans le Calaisis*. La Documentation française. URL : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/154000418/index-shtml>
- BAUMARD, Maryline (2016) : « À Calais, la pression monte avant l'évacuation de la zone sud de la "Jungle" », *Le Monde*, 22 février. URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2016/02/22/a-calais-la-pression-monte-avant-l-evacuation_486947-5_3224.html.
- BERNADOT, Marc (2008) : *Camps d'étrangers*. Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- BOURDIEU, Pierre (2001) : *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil.
- CHARAUDEAU, Patrick (2002) : « Contrat de communication », in Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau (dir.) : *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil, 140-141.
- CHARAUDEAU, Patrick (2005) : *Le discours politique. Les masques du pouvoir*. Paris, Vuibert.

- COMPRENDRE L'EUROPE (sd) : *Le site de référence pour les questions européennes*. URL : <https://www.touteleurope.eu/actualite/que-contient-le-pacte-europeen-sur-la-migration-et-l-asile.html>.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le Dit*. Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1966) : *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard.
- KRZYŻANOWSKI, Michał (2018) : « “We Are a Small Country That Has Done Enormously Lot”: The “Refugee Crisis” and the Hybrid Discourse of Politicising Immigration in Sweden ». *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, 16:1-2, 97-117.
- LECLERC, Jean-Marc (2016) : « Calais: le seuil des 10.000 migrants franchi », *Le Figaro*, 28 août. URL : <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2016/08/28/01016-20160828ARTFIG00122-calais-le-seuil-des-10000-migrants-franchi.php>.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002) : « Problèmes d'ethos ». *Pratiques*, 113/114, 55-67.
- MAINGUENEAU, Dominique (2005) : « L'analyse du discours et ses frontières ». *Marges linguistiques*, 9, 1-12.
- MALLET Sarah & Dan HICKS (2019) : *Lande: The Calais “Jungle” and Beyond*. Bristol, Bristol University Press.
- MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR (sd) : *Site internet dédié à la mobilisation de l'État dans le Calais*. URL : <https://www.interieur.gouv.fr/Archives/Archives-des-communiques-de-presse/2016-Communique/Site-internet-dedie-a-la-mobilisation-de-l-Etat-dans-le-Calais>.
- RABATEL, Alain (2016) : « La gestion journalistique des points de vue dans les conflits : prise en charge, responsabilité (énonciative) et éthique », in Marta Tordesillas (éd.) : *Sémantique et pragmatique générales contemporaines : les défis de la linguistique française au XXI^e siècle*. Saragosse, Pórtico, 134-165.
- RABATEL, Alain & Andrée CHAUVIN-VILENO [dir.] (2006) : « La question de la responsabilité dans l'écriture de presse ». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 22, 5-24.
- TABET, Marie-Christine (2015) : « Le plan secret de Cazeneuve pour faire déménager les migrants de Calais », *Le journal du dimanche*, 8 novembre. URL : <https://www.lejdd.fr/Societe/Calais-le-plan-secret-de-Cazeneuve-pour-faire-demenager-les-migrants-758759>.
- VOLLMER, Bastian & Serhat KARAKAYALI (2018) : « The Volatility of the Discourse on Refugees in Germany ». *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, 16: 1-2, 118-139.
- VOTRUBA, Georg (2016) : « Borders within the dynamism of Europe: European migration regimes between exclusion and inclusion », in David L. Leal et Néstor P. Rodríguez (éds.), *Migration in an Era of Restriction and Recession: Sending and Receiving Nations in a Changing Global Environment*. Cham, Springer International Publishing, 165-174.

Don Quijote en el jazz francés

Hans Christian Hagedorn

Universidad de Castilla-La Mancha

christian.hagedorn@uclm.es

ORCID: 0000-0001-7933-2347

Resumen

La intensa recepción que el *Quijote* ha tenido en la música francesa es un fenómeno bien conocido, documentado e investigado. Sin embargo, la crítica se ha centrado sobre todo en la música clásica y la ópera; pocos estudios se han dedicado a la música pop, el rock y el folk, y ninguno se ha ocupado hasta ahora de las huellas que la novela cervantina ha dejado en el jazz francés. En el presente artículo se documentan, se analizan y se comparan veinte ejemplos de composiciones del jazz galo que están inspiradas en la obra maestra de Cervantes, teniendo en cuenta aspectos como su recepción en el jazz de otros países, o la interesante presencia del mito de Don Quijote en el jazz francés del siglo XXI.

Palabras clave: Don Quijote, Música, Jazz francés, Recepción musical, Influencia.

Résumé

L'intense accueil que *Don Quichotte* a reçu dans la musique française est un phénomène bien connu, documenté et étudié. Cependant, la critique s'est concentrée principalement sur la musique classique et l'opéra; peu d'études ont été consacrées à la musique pop, au rock et au folk, et jusqu'à présent aucune n'a traité des traces que le roman cervantin a laissées dans le jazz français. Dans cet article, nous documentons, analysons et comparons vingt exemples de compositions de jazz français inspirées du chef-d'œuvre de Cervantès, en prenant en compte des aspects tels que leur réception dans le jazz d'autres pays, ou la présence intéressante du mythe de Don Quichotte dans le jazz français du 21^e siècle.

Mots clé : Don Quichotte, Musique, Jazz français, Réception dans la musique, Influence.

Abstract

The intense reception that Don Quixote has had in French music is a well-known, well-documented and well-researched phenomenon. However, criticism has focused primarily on classical music and opera; few studies have been devoted to pop music, rock or folk, and none has so far dealt with the traces that the Cervantine novel has left in French jazz. In this paper we document, analyse and compare twenty examples of French jazz compositions that are inspired by the masterpiece of Cervantes, taking into account aspects such as its re-

* Artículo recibido el 5/03/2020, aceptado el 19/04/2020.

ception in jazz from other countries, or the interesting presence of the myth of Don Quixote in French jazz of the 21st century.

Key words: Don Quixote, Music, French jazz, Reception in music, Influence.

0. Introducción

La recepción del *Quijote* a lo largo de los últimos cuatrocientos años ha sido especialmente intensa e interesante en el caso de Francia, no solo en la literatura sino también en muchos otros ámbitos culturales, y especialmente en la música. Buena prueba de la importante huella que la obra maestra de Cervantes ha dejado en la cultura gala son, por ejemplo, las numerosas traducciones –desde las de César Oudin (1614), François de Rosset (1618), Filleau de Saint-Martin (1677-1678), Jean-Pierre Claris de Florian (1777/1798) o Louis Viardot (1836-1837) hasta las de Aline Schulman (1997) y Jean Canavaggio, Claude Allaigre y Michel Moner (2001)–; novelas que se caracterizan por una clara influencia quijotesca, como *Le Rouge et le Noir* (1830) y *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, o *Tartarin de Tarascon* (1872) de Alphonse Daudet; obras de teatro como *Don Quichotte* (1864) de Victorien Sardou, el drama homónimo (1905) de Jean Richepin, o *Dulcinée* (1938) de Gaston Baty; pinturas e ilustraciones –valga aquí citar como ejemplos las de Charles Antoine Coypel (1715-1727, 1731-1734, 1751), Honoré Fragonard (1780), Gustave Doré (1863), Honoré Daumier (ca. 1864-1868), Camille Corot (ca. 1868), Paul Cézanne (ca. 1875), Jules David (1888), Henri de Toulouse-Lautrec (1897) y André Masson (1934-1936)–; adaptaciones al cómic –por ejemplo, *Don Quichotte* (1949-1950) de Jean Trubert, *Don Quichotte* (1951) de Auguste Liquois, y *Don Quichotte dans la Manche* (2004) de Stéphane Douay y Denis Leroux–; películas como *Les Aventures de Don Quichotte* (1903) de Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, *Don Quichotte* (1910) –un cortometraje de animación– de Émile Cohl, *Don Quichotte* (1913) de Camille de Morlhon, *Don Quichotte* (1965) de Jean-Paul Le Chanois, o *Don Quichotte ou Les mésaventures d'un homme en colère* (2005) de Jacques Deschamps; y las numerosas obras musicales inspiradas en la novela cervantina, como la ópera *Don Quichotte* (1910) de Jules Massenet, o los ciclos de canciones *Don Quichotte à Dulcinée* (*Chanson romanesque*, *Chanson épique*, *Chanson à boire*, 1932) de Maurice Ravel, y *Quatre chansons de Don Quichotte* (*Chanson du départ*, *Chanson de Dulcinée*, *Chanson du Duc*, y *Chanson de la mort*, 1932) de Jacques Ibert¹.

¹ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Moner (2004), Montero Reguera (2007) e Yllera (2008) sobre la recepción de la novela cervantina en Francia en general. Sobre determinados aspectos parciales de esta materia, se pueden consultar, entre muchos otros, los estudios de Bravo Castillo (2007: 66-79), Hartau (2007), Duée (2016) o Bautista Naranjo (2020). Acerca de la recepción del *Quijote* en Francia, véanse

Por último, destacan también, en este sentido, y entre muchos otros aspectos, los importantes estudios y reflexiones sobre el *Quijote* realizados por críticos, filólogos, cervantistas y pensadores franceses como Jean-Joseph-Achille Bertrand, Maurice Bardon, René Girard, Michel Foucault, Marthe Robert o Jean Canavaggio².

El fenómeno de la recepción tan extraordinariamente rica y fecunda de la novela sobre el Caballero de la Triste Figura en territorio francés ha sido estudiado, documentado y analizado en un gran número de trabajos de investigación realizados por cervantistas, comparatistas, historiadores y críticos de la literatura y del arte, etc.³, y especialmente en el ámbito de la música disponemos de una bibliografía muy amplia, variada y de excelente calidad de estudios y publicaciones diversas sobre la materia, desde el catálogo de obras elaborado para la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Sanz Manzano y Rubio Tovar, 2011: 8364-8368), o los trabajos que adoptan una perspectiva general, pero en los cuales se presta especial atención a la recepción del *Quijote* en la música francesa (Espinós, 1947: 41-61; Peyrègne, 2003; Martínez del Fresno, 2005; Padilla Alonso *et al.*, 2016; Álvarez Calero, 2017: 86-92), hasta los estudios sobre determinados casos, aspectos y etapas de esta influencia que se encuentran, por ejemplo, en los volúmenes monográficos dirigidos por Begoña Lolo, *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (2007), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX* (2010) –entre otros, destacan aquí especialmente los artículos de Etcharry y Nommick– y *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea* (2018). A todo ello habría que añadir varios trabajos publicados en revistas, libros, actas de congresos, etc. (por ejemplo, Pastor Comín, 2010; Le Colleter, 2014).

Sin embargo, igual que en el caso de la recepción del *Quijote* en la música de otros países, la investigación acerca de las huellas de la obra maestra de Cervantes en la música francesa se ha centrado casi exclusivamente en la música clásica y la ópera. Como ha señalado Begoña Lolo (2010: 13-14), en el ámbito musicológico, gran parte de la labor investigadora realizada hasta principios del siglo XXI acerca de la relación

los siguientes párrafos introductorios y las notas 2 y 3 del presente estudio; para la música francesa, véase sobre todo, y aparte de esta introducción, el apartado 1 de este trabajo.

² Nos limitamos a señalar algunos de los ejemplos más significativos: *Cervantès et le romantisme allemand* (1914) de Jean-Joseph-Achille Bertrand; *“Don Quichotte” en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)* (1931) y «Don Quichotte et le roman réaliste français: Stendhal, Balzac, Flaubert» (1936) de Maurice Bardon; *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) de René Girard; *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) de Michel Foucault; *Roman des origines et origines du roman* (1972) de Marthe Robert; y *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance* (2005) de Jean Canavaggio.

³ Aparte de la bibliografía mencionada en las notas 1 y 2 del presente estudio, véanse los trabajos sobre ejemplos concretos de la recepción del *Quijote* en Francia, incluidos en las monografías coordinadas por Hagedorn (2007: 153-182; 2009: 109-215; 2016a: 221-292).

entre la obra cervantina y la música ha estado centrada en enfoques históricos⁴; escasa atención se ha prestado, hasta la fecha, a la música popular, el rock y el folk⁵. Esta misma afirmación se puede hacer también en el caso del estado de la cuestión en la investigación de la recepción del *Quijote* en el jazz, puesto que son pocos los estudios que se han ocupado, hasta ahora, de los ecos quijotescos en este género musical⁶. Esta circunstancia resulta, cuando menos, llamativa, puesto que es, sin duda, bastante amplio el número de obras inspiradas en el *Quijote* que encontramos en muchos países, y también en Francia, en estos géneros de la música popular –pop, rock, folk, jazz– de los siglos XX y XXI. Además, como pretendemos demostrar en las páginas del presente artículo, en el caso del jazz francés destacan no solamente el número y la variedad de los ejemplos sino también el hecho de que existen varias composiciones particularmente complejas e interesantes cuyo análisis comparativo puede arrojar alguna luz sobre la importancia que ha tenido –y sigue teniendo– la recepción de la obra maestra de Cervantes en la cultura francesa en general.

Nuestro trabajo, con el que pretendemos realizar una pequeña contribución a los estudios sobre las relaciones entre la novela cervantina y la música, y sobre la recepción del *Quijote* en Francia, no aspira a ofrecer un inventario completo de todas las obras jazzísticas francesas en las que se hace alusión a la historia del Ingenioso Hidalgo, sino que se centra en presentar algunos ejemplos representativos de los ecos que las aventuras de Don Quijote han tenido en el jazz galo, en los siglos XX y XXI. En definitiva, nuestro análisis de la influencia de esta obra cumbre de la historia de la literatura universal en el jazz francés tiene como objetivo demostrar que se trata de un ejemplo pequeño pero a la vez significativo e ilustrativo de la historia de la recepción del *Quijote* en Francia en general, y en la música francesa en particular. Para ello, comenzaremos con un breve resumen de la acogida que el *Quijote* ha tenido en la música francesa, tanto en la música clásica y la ópera como en los diferentes géneros de la música popular, con excepción del jazz, tema en el que profundizaremos en otro apartado de este artículo. Con el fin de completar la descripción del contexto en el que se sitúa nuestro trabajo, dedicaremos un breve apartado al resumen de la recep-

⁴ Entre los trabajos dedicados a la recepción del *Quijote* en la música en general destacan, por ejemplo –y aparte de los citados en las páginas anteriores del presente artículo–, los de Espinós (1947), Querol Gavalda (1948/2005), Flynn (1984), Esquivel-Heinemann (1993), Denimal (2004), López Navia (2005), Lolo (2006), Adam-Schmidmeier (2007) y Ortiz-de-Urbina Sobrino (2019), así como el volumen colectivo *El “Quijote” y la música* de VV.AA. (2005).

⁵ Entre los pocos estudios sobre la recepción de la novela cervantina en la música popular de los siglos XX y XXI, cabe mencionar los de Hess (2007), Labrador López de Azcona (2010), López Navia (2010, 2016 y 2018), Pujante Cascales (2010), Hess (2011) y Giorgini (2015).

⁶ Véanse nuestros trabajos anteriores sobre esta materia (Hagedorn, 2016b, 2016c, 2018, 2019a, 2019b). Para otras publicaciones nuestras acerca del mismo tema, y que actualmente están en prensa, véase la bibliografía al final del presente estudio.

ción que la obra maestra de Cervantes ha tenido en el jazz internacional. En el apartado más extenso de este trabajo presentaremos –sin pretensión de exhaustividad– los ejemplos más destacados de las composiciones inspiradas en el *Quijote* que se encuentran en el jazz francés; la descripción detallada y el análisis comparativo de estas obras se completarán con datos muy diversos, como son los compositores, los músicos, la instrumentación, el estilo, etcétera. Tras las conclusiones de nuestra investigación ofrecemos, como apéndice, un listado de ejemplos que permitirá al lector interesado una orientación muy rápida sobre las obras tratadas, compositores, títulos de álbumes y fechas de publicación (tabla nº 1).

1. Don Quijote en la música clásica y la música popular en Francia

La recepción de *Don Quijote* en la música ha sido extraordinariamente intensa y fecunda, desde el siglo XVII hasta la actualidad, en todo el mundo y en todos los géneros y estilos; de hecho, resulta casi abrumadora la riqueza de obras musicales inspiradas en esta novela, en algún personaje o alguna aventura de la misma. En la música clásica y la ópera encontramos obras de compositores como, por ejemplo, Henry Purcell (*The Comical History of Don Quixote*, 1695), Georg Philipp Telemann (por ejemplo, *Bourlesque de Quixotte*, 1720-1730; o *Don Quixotte, der Löwenritter*, 1761)⁷, Felix Mendelssohn Bartoldy (*Die Hochzeit des Camacho*, 1827), Richard Strauss (*Don Quixote*, 1897), Jesús Guridi (*Una aventura de Don Quijote*, 1916) o Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*, 1923). Por otra parte, en la música popular moderna destacan composiciones de artistas o grupos como, por ejemplo, Gordon Lightfoot (*Don Quixote*, 1972), Julio Iglesias (*Quijote*, 1982), Nik Kershaw (*Don Quixote*, 1984), Mägo de Oz (*La leyenda de la Mancha*, 1998)⁸, Red Hot Chili Peppers (*Quixoticelixer*, 1999/2006) o Coldplay (*Don Quixote*, 2010), por mencionar tan solo unos pocos casos especialmente conocidos (Hagedorn, 2016b: 549-553).

Como hemos señalado al principio del presente trabajo, la historia de la música clásica y la ópera francesas atesora igualmente una gran riqueza de obras inspiradas en el *Quijote*, por ejemplo: el *Ballet de Don Quichotte dansé par Mme. Sautenir* (3 de febrero de 1614), los ballets *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1616/1625) y *Mascarade de Don Quichotte* (1700), la cantata *Don Quixotte* (1710) de Jean-Baptiste Morin; el ballet *Les folies de Cardenio* (1720) de Michel-Richard Delalande; la ópera cómica *Sancho Pança gouverneur, o La Bagatelle* (1727) de Jean-Claude Gillier; la cantata *Don Quixotte* (1728) de Philippe Courbois; el ballet cómico *Don Quixotte chez la Duchesse* (1743) de Joseph Bodin de Boismortier; la ópera bufa

⁷ La ópera de 1761 es conocida también bajo el título *Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*.

⁸ Del grupo español de rock duro Mägo de Oz se conocen además al menos otras dos composiciones relacionadas con el *Quijote*: *Siempre (Adiós Dulcinea, Pt. 2)* en el álbum *Gaia III: Atlantia* (2010), y *Adiós Dulcinea* en el álbum *Gaia: Epílogo* (2010).

Sancho Pança Gouverneur dans l'isle de Barataria (1762) de François André Danican Philidor; la opereta *Le nouveau Don Quichotte* (1789) de Stanislas Champein; el ballet *Don Quixotte ou Les Noces de Gamache* (1822) de Federico Marco Antonio Venua; la ópera cómica *Don Quixotte et Sancho Pança* (1848) de Hervé Ronger; la ópera *Don Quichotte* (1869) de Ernest Boulanger; la ópera *Don Quichotte* (1869) de Émile Pessard; la ópera *bouffé* titulada *Le gouvernement de Sancho Pança* (1903) de Isidore Edouard Legoux; la ópera *Don Quichotte* (1910) de Jules Massenet; el oratorio *Don Quichotte* (1924) de Charles Tournemire; la *Ouverture pour un Don Quichotte* (1929) de Jean Rivier; el ciclo de canciones *Don Quichotte à Dulcinée* (*Chanson romanesque, Chanson épique, Chanson à boire*, 1932) de Maurice Ravel; el ciclo *Quatre chansons de Don Quichotte* (*Chanson du départ, Chanson de Dulcinée, Chanson du Duc, y Chanson de la mort*, 1932) de Jacques Ibert; la opereta *Don Quichotte de la Manche* (1934) de Ernest Weiller; el poema sinfónico *Don Quichotte contre les moulins à vent* (1967) de Yves Prin; o la composición para violonchelo y guitarra *Don Quijote y Dulcinea* (2002) de Erik Marchelie⁹.

En la Francia de los siglos XX y XXI, Don Quijote, sus aventuras y los demás personajes de la novela cervantina inspiraron muchas composiciones también en el ámbito de la música pop, rock y folk, la mayoría en el subgénero de la *chanson*, aunque también en otros estilos, por ejemplo: *Don Quichotte* (1958) de Jean-Claude Pascal (*chanson*, sencillo: *Don Quichotte – Julie – Pour qui veille étoile – Devinez*); *Don Quichotte et Sancho Pança* (1960) de Pierre Perret (*chanson*, álbum: *Pierre Perret [Josephine]*); *Le rêve de Sancho (Don Quichotte ou artiste)* (1985) de Charlélie Couture (rock, pop, *chanson*, álbum: *Art & Scalp*); *Don Quichotte (No estan aquí)* (1984) del grupo Magazine 60 (*new wave*, pop, álbum: *Costa del Sol*, 1985); *Les moulins à vent* (1998) de Johnny Hallyday (rock, pop, álbum: *Ce que je sais*)¹⁰; *Don Quichotte is not dead* (2001) de la banda Babylon Circus (rock, reggae, ska, pop, álbum: *Au marché des illusions*); *Don Quichotte* (2002) de Olivier Deck (*chanson*, pop, álbum: *Orx*); *Chevalier errant* (2009) del grupo Basanés 75 (rock, punk, *heavy*, álbum: *Je me souviens*); *Canal St Martin* (2009) del grupo Les Fatals Picards (pop, folk, *chanson*, álbum: *Le sens de la gravité*)¹¹; *Don Quichotte et les éoliennes* (2011) de Philippe Crab

⁹ En relación a la recepción del *Quijote* en la música clásica y la ópera en Francia, véanse las referencias bibliográficas incluidas en la introducción del presente estudio.

¹⁰ En esta canción de Johnny Hallyday, la alusión al *Quijote* se encuentra en el estribillo: «Si je te dis plus rien / Dis-le moi / Si je suis plus quelqu'un que t'attends / Mais ne me dis pas que je me bats / Oh, que je me bats / Contre des moulins à vent» [consulta en línea: <https://www.paroles.net/johnny-hallyday/paroles-les-moulins-a-vent>].

¹¹ Véase el estribillo de esta canción de Les Fatals Picards: «Moi j'aimerais bien pouvoir me battre / en Espagne contre des moulins; / pourvu que je sois Don Quichotte, / pourvu qu'il y ait des moulins / sous un soleil qui vaut de l'or / avec la mer qui campe au loin / poussant ses vagues au creux d'un port

(*chanson*, pop, álbum: *Bestiaire*); *Contre vents et moulins* (2012) del rapero, compositor y productor Donkichoc (*hip hop*, álbum: *Contre vents et moulins*); *Don Quichotte* (2014) del grupo Rout'86 (pop, rock, *chanson*, álbum: *L'échappée*); *Don Quichotte* (2017) de la banda Barizone Comedia Orchestra (pop, rock, álbum: *Barizone Comedia Orchestra*); o *Ma Dulcinée* (2017) de la cantante y compositora Pauline Paris (*chanson*, pop, álbum: *Carrousel*)¹².

En el presente trabajo nos centramos sobre todo, y salvo alguna excepción, en música compuesta y grabada en Francia, por compositores y músicos franceses, razón por la cual no profundizaremos aquí en ejemplos de otros países francófonos como Bélgica o Canadá. Sin embargo, en el caso de Bélgica habría que mencionar a Jacques Brel, con su adaptación del musical *Man of La Mancha* (1965) de Mitch Leigh, Joe Darion y Dale Wasserman –en francés, *L'Homme de la Mancha* (1968)–, así como la canción *Don Quichotte* (1969) de la cantante Andrée Simons (pop, folk, *chanson*, álbum: *Volume 1*) y la pieza *Quixotism* (1994) de la formación Blue Alphabet (pop, rock, *electronic*, *trance*, álbum/CD *maxi-single*: *Cybertrance*). En el caso del Canadá francófono, cabría destacar el tema *Le retour de Don Quichotte* (1979) de Michel Rivard (pop, folk, *chanson*, álbum: *De Longueuil à Berlin*).

2. La presencia de Don Quijote en el jazz internacional

Un buen ejemplo de la intensa recepción que la obra maestra de Cervantes ha tenido, y sigue teniendo, en la música moderna y contemporánea es la profunda influencia que se puede observar en el ámbito del jazz internacional¹³. Igual que sucede en otros géneros musicales, también en el jazz encontramos una enorme riqueza y variedad de obras basadas o inspiradas en el *Quijote* en general, en los personajes de la novela –Don Quijote, Dulcinea, Sancho Panza (Hagedorn, 2016b, 2016c, 2018)–, o en alguno de los episodios de la misma. En este sentido, cabe destacar que la aventura

/ très loin du Canal Saint-Martin» [consulta en línea: <https://www.paroles.net/fatals-picards/paroles-canal-saint-martin>].

¹² Otro ejemplo interesante es la pieza titulada *La parade de Sancho Paca* del dúo Pikipus; esta composición, una mezcla de rock experimental y de vanguardia, música electrónica e *indie*, fue grabada hacia finales de los años noventa y reeditada en 2018 en el álbum *Pikipus Stomac*.

¹³ En el marco del presente estudio no podemos profundizar en la definición del género musical del jazz. En cualquier caso, partimos de la base de que el jazz –desde su vertiente más popular hasta la música culta o seria– es fruto del encuentro entre la música afro-norteamericana y la tradición musical europea; según el crítico alemán Joachim-Ernst Berendt, «[e]l jazz es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de *blues* se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos» (Berendt, 1994: 695). Elementos esenciales del jazz son, por ejemplo, el *blues* y el *swing*, y el énfasis en la improvisación y la experimentación. Véase también Berendt y Huesmann (2014: 843-851).

de los molinos de viento (Cervantes, 1998: I/cap. VIII) es una de las escenas que más interés han despertado por parte de los compositores y los músicos del jazz¹⁴. De todos modos, y como hemos señalado anteriormente en el presente trabajo, hay que destacar que hasta ahora son muy pocos los estudios que se han realizado sobre este tema.

Entre las obras del jazz internacional –y de subgéneros como el jazz-rock o el *smooth jazz*, etc.– que guardan alguna relación con la novela cervantina figuran obras de compositores, músicos y grupos muy diversos, por ejemplo: *Barataria* (1925) de Albert Brunies & His Halfway House Orchestra (sencillo/78 rpm: *Pussy Cat Rag – Barataria*); *Don Quijote* (1927) de Eleuterio Yribarren y su grupo Red Hot Panamerican Jazz (sencillo/78 rpm: *Don Quijote – Reina Mora*); *Sancho Panza* (1953) de Sonny Stitt y Johnny Richards (álbum [EP]: *Sonny Stitt Playing Arrangements from the Pen of Johnny Richards*); *Sancho* (1964) de Pucho Escalante y el Noneto Cubano de Jazz (álbum: *Jazz Cuba*); *Sketches for Don Quichotte* (1967) de Krzysztof Komeda (álbum: *Meine süsse europäische Heimat – Dichtung und Jazz aus Polen*)¹⁵; *Don Quijote de barba y gabán* (1972) del grupo argentino Alma y Vida (álbum: *Alma y Vida Vol. 2*); *Don Quixote* (1973) de Luiz Bonfá (álbum: *Jacaranda*); *Don Quixote's Masquerade* (1975) del grupo británico IF (álbum: *Tea Break Over – Back On Your 'Eads*); *Reflections on Don Quixote* (1979) del grupo estadounidense Caldera (álbum: *Dreamer*); *Don Quixote* (1981) de Egberto Gismonti y Geraldo E. Carneiro (álbum: *Em Família*); *Adieu Quichotte* (1984) de Hans-Joachim Roedelius (álbum: *Geschenk des Augenblicks – Gift of the Moment*); *Don Quixote* (1986) de Cesar Camargo Mariano y Milton Nascimento (álbum: *Ponte das estrelas*)¹⁶; *Rocinante* (1987) de Peter Moffitt (álbum: *Zoe's Song*); *Don Quijote* (1995) de Leif Wennerström (álbum: *Don Quijote*); *Brother Quixote* (1996) de David Lanz (álbum: *Sacred Road*); *Quixotic* (2000) de Michel Wintsch (álbum: *Sharing the Thirst*); *Sancho Panza* (2002) y *Dulcinea* (2003) del grupo italiano Actis Band (en los álbumes *Don Quijote* y *Garibaldi*, respectivamente); *Quixotic* (2003) de Florian Trübsbach (álbum: *Mason & Dixon*); *Sancho* (2004) del grupo suizo Stimmhorn & Kold Electronics (álbum: *Igloo*); *The long ride of Sancho Panza* (2005) del dúo austríaco-alemán Los Glissandinos (álbum: *Stand Clear*);

¹⁴ Véase Hans Christian Hagedorn: «Los molinos de viento del *Quijote* en el jazz» (en prensa).

¹⁵ *Sketches for Don Quichotte* es un tema instrumental; sin embargo, en la versión abreviada (de apenas dos minutos y medio) incluida en el álbum *Meine süsse europäische Heimat*, esta composición de Krzysztof Komeda sirve de música de fondo para la recitación de la traducción alemana del poema *Don Kichot – Ritterballade*, de Stanisław Grochowiak (1934-1976). Hay otra versión mucho más extensa (de más de 11 minutos) y completamente instrumental, grabada igualmente en 1967; esta versión, titulada simplemente *Don Kichot*, está disponible en la reedición del álbum en CD, publicado en 2012 por el sello polaco Anex (Polish Jazz Masters).

¹⁶ Este tema instrumental alcanzó gran popularidad en la versión (con letra en portugués) del cantante, compositor y guitarrista brasileño Milton Nascimento (incluida en el álbum *Miltons*, 1989).

Quixotism (2005) de Larry Martus (álbum: *Transcendence*); *Dulcinea* (2007) del proyecto estadounidense Abstract Audio Systems (álbum: *Poems for Innogen*); *Don Quixote* (2007) de Tom Wright (álbum: *Destination*); *Quixotic* (2008) de The Stein Brothers Quintet (álbum: *Quixotic*); *Quixotic* (2009) de Ivo Neame (álbum: *Caught in the Light of Day*); *Rosinante* (2012) del grupo finlandés Rakka (álbum: *Soutu*); *Dulcinea* (2012) de Jasper van't Hof (álbum: *Œuvre*); *Don Quixote's Final Quest* (2014) de Peter White (álbum: *Smile*); *Knight Errant* (2014) del Paul Edis Sextet (álbum: *Mr Hipster*); *Quixotic* (2015) del grupo estadounidense Hypercolor (álbum: *Hypercolor*); o *Quixote* (2018) de Christian Artmann (álbum: *Our story*), entre muchos otros. Hay también algunas suites de jazz basadas en el *Quijote*, por ejemplo: *Windmill Tilter: The Story of Don Quixote* (1969) de Kenny Wheeler; *A Song of Don Quixote* (1981) de Mitsuki Kanno; *Don Quijote* (2004) de Roberto Nannetti; *Chivalrous Misdemeanors* (2005) de Ron Westray; y *Adventures of a Quixotic Character* (2014) de Tom Harrell¹⁷.

3. La presencia de Don Quijote en el jazz francés

3.1. Primeros contactos entre el *Quijote* y el jazz en Francia: Jean Rivier, Michel Legrand, Jean Schwarz

En la música francesa, la primera composición inspirada en el *Quijote* en la que encontramos alguna influencia del jazz es una obra del ámbito de la música clásica moderna que ya hemos mencionado antes en el presente estudio; se trata de la *Ouverture pour un Don Quichotte* (1929) de Jean Rivier. Según Sanz Manzano y Rubio Tovar (2011: 8368), el compositor francés realiza en esta pieza «una peculiar adaptación de *El Quijote* a la música empleando ritmos tan ajenos y extemporáneos a la obra como el jazz». Sin embargo, no hemos podido encontrar ninguna grabación de esta

¹⁷ Para más información sobre estos y otros ejemplos véase Hagedorn (2016b, 2016c, 2018, 2019a y 2019b). En relación con las suites de jazz basadas en el *Quijote*, véase especialmente Hagedorn (2016c). Las suites de Kenny Wheeler, Mitsuki Kanno y Roberto Nannetti se publicaron en sendos álbumes homónimos (en vinilo y/o CD). La suite *Chivalrous Misdemeanors* de Ron Westray permanece inédita; en su estreno, los días 5-7 de mayo de 2005, en el Lincoln Center de Nueva York (Jazz at Lincoln Center, Frederick P. Rose Hall), la obra fue interpretada por la Jazz at Lincoln Center Orchestra (con la participación de Wynton Marsalis, Ron Westray, Sean Jones, Marcus Printup, Ted Nash, Joe Temperley, Xavier Davis, Carlos Henriquez, Jonathan Blake, los cantantes Sachal Vasandani y Jennifer Sanon, y el actor británico Patrick Tull, entre otros). La única grabación existente es la del tercer día de estreno, el 7 de mayo de 2005; sin embargo, esta grabación nunca fue publicada. La New York Public Library for the Performing Arts (Lincoln Center, Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound) conserva una copia de esta grabación (Research Collections, Recorded Sound, *call number* LDC 44249 [CD]); esta es, a nivel mundial, la única copia conservada y accesible al público, en una biblioteca o un archivo. Por último, la suite *Adventures of a Quixotic Character* de Tom Harrell se publicó en el álbum titulado *Trip* (2014).

obra¹⁸.

Otro ejemplo de una composición francesa que alude –indirectamente– al héroe cervantino y que tiene rasgos jazzísticos es la canción *The Windmills of Your Mind* (*Les moulins de mon cœur*, 1968) de Michel Legrand¹⁹. Este célebre tema, una *chanson* romántica con cierto aire de balada de jazz –sin duda, la composición más conocida de Legrand–, fue utilizado en la película estadounidense *The Thomas Crown Affair* (1968), y también en el *remake* de 1999²⁰. En la versión original, la canción, con la letra en inglés, fue interpretada por el cantante británico Noel Harrison –en 1969, esta versión (que tiene una duración de 02:21 minutos) recibió en Hollywood el *Oscar* a la mejor canción original–; el *remake* contaba con la interpretación del músico británico Sting, que recuerda al estilo de los *standards* del jazz. Existen muchas otras versiones, tanto vocales como instrumentales, en la música pop y en el jazz²¹. Como dato curioso, resulta especialmente llamativo el hecho de que el compositor galo se inspirara, para los primeros compases de la canción, en el *Andante* de la *Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta* en mi bemol mayor (1779, K364), de Wolfgang

¹⁸ La partitura de la *Ouverture pour Don Quichotte* de Jean Rivier fue publicada en París, en 1930, por la editorial Salabert.

¹⁹ Michel Legrand compuso la música de este tema; la letra de la versión inglesa es obra de Alan Bergman y Marilyn Bergman, el autor de la letra de la versión en francés es Eddy Marnay. Legrand (1932-2019) es conocido como compositor en el ámbito del cine; sus trabajos forman parte de las bandas sonoras de películas como *Les parapluies de Cherbourg* (1964), *The Thomas Crown Affair* (1968, 1999), *Atlantic City* (1980), *Yentl* (1983), *Never Say Never Again* (1983), o *Prêt-à-Porter* (1994), entre otras. Grabó también varios álbumes de jazz, y colaboró –como compositor, director, arreglista o pianista– con otros músicos de este género musical, como Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, Ben Webster, Hank Jones, Art Farmer, Gerry Mulligan, Phil Woods, o Stéphane Grappelli. Véanse las observaciones sobre el álbum *Legrand Jazz* (1958), en Morton y Cook (2011: 224).

²⁰ La película *The Thomas Crown Affair* (1968) fue dirigida por Norman Jewison, con un reparto en el que destacaban Steve McQueen y Faye Dunaway. El *remake*, rodado en 1999 con actores como Pierce Brosnan, Rene Russo, Faye Dunaway, Ben Gazzara y Esther Cañadas, fue obra del director John McTiernan.

²¹ Aparte de las interpretaciones de Noel Harrison, Sting, y el propio Michel Legrand, destacan las de Dusty Springfield (1969), Petula Clark (1969), José Feliciano (1969), Vanilla Fudge (1969), Billy Paul (1973), Herman van Veen (1973), Mireille Mathieu (1973), Sylvie Vartan (1974), Swing Out Sister (1989), Kiri Te Kanawa (1992), Udo Lindenberg (1997), Neil Diamond (1998), Alison Moyet (2004), Dianne Reeves (2008), Barbra Streisand (2011) y Eva Mendes (2011). En clave de jazz, podríamos mencionar, por ejemplo, las versiones de George Benson (1968, instrumental), Henry Mancini (1969, instrumental), Michel Legrand (1969), Oscar Peterson (1970, instrumental), Dizzy Gillespie (1970, instrumental), James Last (1970, instrumental), Toots Thielemans (1990, instrumental; 1998, con Johnny Mathis), Art Farmer (1993, instrumental), Sting (1999), Abbey Lincoln (2000), Paul Motian (2011), Sinne Eeg (2012), David Sanborn y Randy Crawford (2015), así como Paolo Fresu, Richard Galliano y Jan Lundgren (2019, instrumental). En 2012 se publicó (en CD) un recopilatorio de diversas interpretaciones de esta canción, con el título *Windmills of Your Mind (20 versions)*.

Amadeus Mozart²². La relación entre *The Windmills of Your Mind* y la novela cervantina es ciertamente superficial y, en cualquier caso, indirecta, puesto que en la letra de la canción –tanto en su versión inglesa²³, que es la que alcanzó mayor popularidad a nivel mundial, como en la francesa²⁴– no se mencionan la novela ni sus personajes. Sin embargo, los paralelismos a nivel temático, junto con el empleo del motivo de los

²² Véanse, por ejemplo, los artículos sobre Michel Legrand y *The Windmills of Your Mind* en la *Wikipedia* (versiones en francés, inglés, español y alemán), donde se encuentra información general, pero útil, sobre esta canción. Para más detalles véanse, entre otros, los trabajos de Bennett (2014) y Keiper (2016: 27-43).

²³ Como hemos señalado más arriba, la letra de la versión inglesa es obra de Alan y Marilyn Bergman: «Round, like a circle in a spiral, like a wheel within a wheel, / Never ending or beginning on an ever-spinning reel, / Like a snowball down a mountain or a carnival balloon, / Like a carousel that's turning, running rings around the moon, / Like a clock whose hands are sweeping past the minutes of its face, / And the world is like an apple whirling silently in space, / Like the circles that you find in the windmills of your mind. // Like a tunnel that you follow to a tunnel of its own, / Down a hollow to a cavern where the sun has never shone, Like a door that keeps revolving in a half-forgotten dream, / Or the ripples from a pebble someone tosses in a stream, / Like a clock whose hands are sweeping past the minutes of its face, / And the world is like an apple whirling silently in space / Like the circles that you find in the windmills of your mind. // Keys that jingle in your pocket, words that jangle in your head, / Why did summer go so quickly? Was it something that you said? / Lovers walk along a shore and leave their footprints in the sand, / Is the sound of distant drumming just the fingers of your hand? / Pictures hanging in a hallway or the fragment of a song, / Half-remembered names and faces but to whom do they belong? / When you knew that it was over you were suddenly aware, / That the autumn leaves were turning to the colour of her hair. // A circle in a spiral, a wheel within a wheel, / Never ending or beginning, on an ever-spinning reel, / As the images unwind, like the circles that you find, / In the windmills of your mind» [consulta en línea: <http://www.thewindmillsofyourmind.com/thewindmillsofyourmind>].

²⁴ La letra de la versión francesa es obra de Eddy Marnay: «Comme une pierre que l'on jette / Dans l'eau vive d'un ruisseau / Et qui laisse derrière elle / Des milliers de ronds dans l'eau / Comme un manège de lune / Avec ses chevaux d'étoiles / Comme un anneau de Saturne / Un ballon de carnaval / Comme le chemin de ronde / Que font sans cesse les heures / Le voyage autour du monde / D'un tournesol dans sa fleur / Tu fais tourner de ton nom / Tous les moulins de mon cœur. // Comme un écheveau de laine / Entre les mains d'un enfant / Ou les mots d'une rengaine / Pris dans les harpes du vent / Comme un tourbillon de neige / Comme un vol de goélands / Sur des forêts de Norvège / Sur des moutons d'océan / Comme le chemin de ronde / Que font sans cesse les heures / Le voyage autour du monde / D'un tournesol dans sa fleur / Tu fais tourner de ton nom / Tous les moulins de mon cœur. // Ce jour-là près de la source / Dieu sait ce que tu m'as dit / Mais l'été finit sa course / L'oiseau tombe de son nid / Et voilà que sur le sable / Nos pas s'effacent déjà / Et je suis seul à la table / Qui résonne sous mes doigts / Comme un tambourin qui pleure / Sous les gouttes de la pluie / Comme les chansons qui meurent / Aussitôt qu'on les oublie / Et les feuilles de l'automne / Rencontre des ciels moins bleus / Et ton absence leur donne / La couleur de tes cheveux. // Une pierre que l'on jette / Dans l'eau vive d'un ruisseau / Et qui laisse derrière elle / Des milliers de ronds dans l'eau / Au vent des quatre saisons / Tu fais tourner de ton nom / Tous les moulins de mon cœur» [consulta en línea: https://www.paroles-musique.com/eng/Michel_Legrand-Les_Moulins_De_Mon_Coeur-lyrics,p88963].

molinos de viento –que se recrea también musicalmente, mediante el empleo de estructuras y formas circulares que imitan el movimiento de las aspas–, evocan de manera bastante clara las aventuras y los sentimientos amorosos del Caballero de la Triste Figura: la alusión metafórica a los molinos de viento sirve para ilustrar los temas centrales de la canción, a saber, la imposibilidad de luchar contra los recuerdos recurrentes de un amor perdido; la confusión o incluso la locura en el sentimiento amoroso en general; el amor y la soledad; y la fugacidad del tiempo. La voz poética de la letra de la canción parece pertenecer a un personaje quijotesco, que lucha inútilmente contra los recuerdos, la nostalgia, la tristeza, la sensación de pérdida, y el inexorable paso del tiempo. En definitiva, *The Windmills of Your Mind* puede ser considerada una composición romántica de música pop –y de la tradición francesa de la *chanson*– con cierta influencia del jazz, y que juega con la alusión a una de las aventuras más conocidas del personaje cervantino²⁵.

Un caso similar –de una obra musical francesa inspirada en el *Quijote*, y que incorpora elementos del jazz, aunque no se puede clasificar como composición de este género– es la suite *Don Quichotte* de Jean Schwarz²⁶, una obra que fue creada y grabada entre 1975 y 1976, aunque el disco no se publicaría hasta 1981. Se trata de una composición que pertenece al ámbito de la música electroacústica –o música concreta (Etcharry, 2017a: 10384)–, aunque juega también con influencias y elementos de otros géneros como, por ejemplo, la música clásica y el jazz experimental y de vanguardia²⁷. En la grabación del álbum participaron el propio Jean Schwarz (instrumen-

²⁵ El profundo interés que Michel Legrand sentía por el *Quijote*, y su buen conocimiento de la obra, se reflejan también en el hecho de que en 1972 compuso una suite inspirada en la novela cervantina, para la película *The adventures of Don Quixote (Les aventures de Don Quichotte)*, una adaptación para la televisión realizada por el director canadiense Alvin Rakoff (en el reparto destacaban actores como Rex Harrison, Frank Finlay, Rosemary Leach, Robert Eddison y Bernard Hepton). La suite quijotesca de Legrand se reeditó en varias ocasiones, por ejemplo en 2005 y 2012. Acerca de la canción *The Windmills of Your Mind*, véase también Hagedorn (2016a: 558-560), así como, del mismo autor, el estudio «Los molinos de viento del *Quijote* en el jazz» (en prensa).

²⁶ Jean Schwarz nació en Lille (Francia) en 1939; fue miembro del prestigioso e innovador Groupe de Recherches Musicales en París, profesor del Conservatorio de Gennevilliers, y es autor de álbumes electroacústicos y experimentales como *Anticycle II* (1974), *Erda / Symphonie* (1978), *Year of the Horse / L'Enfance de Vladimir Kobalt* (1980), *Gamma Plus / Suite N* (1983), *Quatre Vingts* (1995), o *Dilin Dalan* (2000). Varias de sus creaciones están inspiradas en obras literarias, por ejemplo, *L'Odyssée de Kazantzaki* (2004), basada en la obra de Nikos Kazantzakis. Schwarz compuso varias secuencias musicales o de efectos sonoros para películas de directores franceses, por ejemplo, *Ici et ailleurs* (1976) de Jean-Luc Godard, *Providence* (1977) de Alain Resnais, u *Eaux profondes* (1981) de Michel Deville.

²⁷ Véase la siguiente descripción de la suite *Don Quichotte* de Jean Schwarz: «This is pretty different from the other LP I posted a while back [*Suite N*, 1981-1982], which was mostly focused on electronic material. This is a more kaleidoscopic affair, exploring everything from field recordings, processed voice, electronic timbres and acoustic instruments, to musical passages that cover anything from contemporary classical music to jazz, free and less so, to weird psychedelic library segments, featuring

tos electrónicos, sintetizadores, magnetófono) y una orquesta de cuerdas, con músicos e instrumentos sin especificar, dirigida por Guy Reibel. *Don Quichotte* es una suite que consta de cinco movimientos: *Prologue*, *Moulins à vent*, *Devise avec Sancho*, *Dulcinée du Toboso*, y *Combat, maladie et mort*²⁸. La duración de la obra es de 44:20 minutos. Como explica el compositor en el texto incluido en la contraportada del disco, los diferentes movimientos de la suite evocan «quelques aspects de la vie quotidienne d'un Don Quichotte contemporain» (Schwarz, 1981). En el mismo lugar, Schwarz ofrece también unos breves comentarios sobre cada uno de estos cinco temas; sobre la primera pieza, titulada *Prologue*, el compositor hace la siguiente observación: «Un long préambule situe le héros face aux agressions du monde actuel: pollution, bruits, guerre, vulgarité, profit». En cuanto a *Moulins à vent*, por ejemplo, el creador francés precisa: «Une cithare modulée électroniquement dans un synthétiseur situe le combat contre les moulins à vent. La pulsion régulière est cassée par des sons électroniques». En relación con el movimiento titulado *Dulcinée du Toboso*, Schwarz ofrece la siguiente descripción: «Après un court voyage concret et chaotique, Don Quichotte retrouve sa “Dame” au son des violons de l'orchestre. Leur rencontre se termine aux arènes de Pampelune». Como conclusión, el compositor señala: «Le thème de Don Quichotte m'a permis de passer d'un genre musical à un autre. Les techniques électroacoustiques m'ont aidé en ajoutant leur propre démente à la mienne» (Schwarz, 1981). Como se infiere de estos comentarios del compositor francés, la suite *Don Quichotte* no pretende ser una ilustración musical de la novela cervantina sino una reescritura moderna del mito, una obra que refleja en la música las vivencias de un personaje de características quijotescas, en la segunda mitad del siglo XX. Además, al establecer un vínculo entre la locura propia, la de sus medios –o técnicas– y la del personaje cervantino, Schwarz insinúa que esta obra podría entenderse también como un autorretrato musical en clave quijotesca²⁹.

highly processed instruments all throughout. It has a dreamlike quality that sometimes reminds me of Battiato's fantastic *M.elle Le “Gladiator”* and “*Café - Table - Musik*” from his eponymous 1977 LP» (Van Halen, 2016). Acerca de Jean Schwarz y su interés por el jazz, véase también la biografía en la página web del Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc, 2014), así como la reseña de otro álbum de Jean Schwarz, *Gamma Plus* (Nordin, sin año).

²⁸ En su artículo sobre la suite de Jean Schwarz que se publicó en la *Gran Enciclopedia Cervantina*, Stéphan Etcharry hace referencia a una versión «en ocho cuadros» (Etcharry 2017a: 10384); sin embargo, el disco de vinilo que se publicó en 1981 incluye solo los cinco movimientos citados. En el texto reproducido en la contraportada del disco, el propio Schwarz se refiere a una «suite musicale en six tableaux» (Schwarz 1981).

²⁹ Otra obra de música electroacústica –o música concreta– inspirada en la novela cervantina, y creada por un compositor francés, es la pieza *Don Quichotte Corporation* (1981) de Alain Savouret; sin embargo, en este caso no hay influencia del jazz.

3.2. La presencia del *Quijote* en el jazz francés del siglo XX: Léon Francioli y Pierre Favre, Stéphane Grappelli, Sylvain Kassap, Claude Nougaro y Collectif Mu, entre otros

Como hemos visto en el apartado anterior del presente trabajo, entre los años veinte y los años setenta del siglo XX se producen los primeros contactos –más o menos directos o indirectos, según el caso– entre el *Quijote* y el jazz francés o, mejor dicho, aquellos compositores franceses que incorporaban en sus obras alguna influencia jazzística. Sin embargo, es en realidad a partir de la década de los setenta cuando en el jazz francés –es decir, entre los compositores, músicos y grupos que se dedican a este género musical– comienza a surgir un interés especial y genuino por la novela cervantina y los personajes y episodios más conocidos de la misma.

En 1976, el dúo suizo integrado por el contrabajista Léon Francioli y el baterista Pierre Favre graba el álbum *Le bruit court...*, para el sello independiente francés L'Escargot. Este disco de *free jazz*, jazz experimental y de vanguardia incluye un tema dedicado a la novela cervantina, titulado *Le rêve de Don Quichotte*. Esta pieza instrumental, que tiene una duración de 04:55 minutos, y que podría describirse como una improvisación libre, atonal, basada en la combinación y superposición de diferentes sonidos, ruidos y efectos sonoros, crea un ambiente onírico o, incluso, fantasmagórico. Mencionamos este ejemplo en el contexto del presente trabajo ya que el disco *Le bruit court...* fue publicado y distribuido por un sello galo (L'Escargot), y porque ambos músicos desarrollaron gran parte de su carrera en Francia, y en colaboración con muchos músicos franceses.

Dos años más tarde, en 1978, el violinista franco-italiano Stéphane Grappelli grabó el álbum *+Cordes*, que incluye otro tema instrumental inspirado en *Don Quijote*; el título de la pieza en cuestión es *Barataria*, una composición de Christian Chevallier que tiene una duración de 03:58 minutos. En la grabación del disco participaron los siguientes músicos: Stéphane Grappelli (violín), Maurice Vander (piano), François Jeanneau (sintetizadores), Gérard Niobey (guitarra), Tony Bonfils (bajo), André Caccarelli (batería), y Michel Delaporte (percusión); Christian Chevallier aparece como director de orquesta. *Barataria* es una balada romántica y muy melódica en la que se mezclan elementos del jazz latino y el *smooth jazz* con un ritmo suavemente *swingueante* y reminiscencias del *gypsy jazz*, el estilo del Quinteto del Hot Club de Francia que Grappelli había fundado junto con el guitarrista Django Reinhardt en 1934. El título de la pieza hace alusión al episodio de la Ínsula Barataria, en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes (1615), cuando Sancho Panza por fin alcanza su sueño de convertirse en gobernador (Cervantes, 1998: II/caps. XXXII, XLII-LIII/889-904, 967-1067)³⁰.

³⁰ En teoría, es posible que el tema compuesto por Christian Chevallier haga referencia al pequeño municipio de Barataria que se encuentra cerca de Nueva Orleans (Luisiana, Estados Unidos de Améri-

En los años ochenta del siglo XX, los ejemplos más destacados de composiciones francesas de jazz inspiradas en la novela cervantina son obra del guitarrista André Bénichou y de la cantautora y acordeonista Michèle Buirette. En el caso del primero se trata de los temas instrumentales *Don Quichotte* y *Don Quichotte n° 2*, de su álbum *Adagissimo* (1981)³¹. Bénichou es conocido sobre todo por sus grabaciones de música clásica para guitarra, con unos arreglos modernos, muy sencillos y melódicos, en los que se mezclan la música pop y el *smooth jazz*. Sus trabajos más populares datan de los años sesenta y setenta, con títulos como *Guitare Bach* (1964) y *Jazz Guitar Bach* (1965). Tanto *Don Quichotte* –una pieza lenta y melancólica, con una duración de 02:21 minutos– como *Don Quichotte n° 2* –un tema agradable con una duración de 03:52 minutos que se caracteriza por un ritmo suave y la influencia de la música pop y el jazz latino– son composiciones del propio Bénichou; ambas podrían ser definidas como una combinación de *smooth jazz*, jazz romántico, *easy listening*, y música clásica, aunque en el caso de la primera sería también correcto hablar de un estilo cercano a la música *new age*. Además, *Don Quichotte* está claramente inspirado en el archiconocido *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo, por lo que se puede decir que este tema de André Bénichou hace referencia, de manera bastante directa, a la música española, y con ello, por extensión, a la cultura de la tierra de Don Quijote.

El álbum *La mise en plis* (1985) de la cantante, compositora y acordeonista francesa Michèle Buirette podría ser clasificado como jazz moderno, jazz experimental y jazz de vanguardia. Con excepción de los temas *Le devis de l'amour* y *Le chevalier à la triste figure*, las demás piezas en este disco –que incluye un total de siete composiciones– son instrumentales³². *Le chevalier à la triste figure*, compuesto por Michèle Buirette, es un tema experimental, con una duración de 06:20 minutos; la pieza fue grabada por Michèle Buirette (acordeón), Didier Petit (violonchelo) y Bruno Girard (violín, voz). Esta composición se caracteriza por un ritmo libre –que en algunas partes se convierte en un tango– y el juego con disonancias y, en algunos momentos, la atonalidad, así como diversas influencias que abarcan desde el *jazz musette* hasta el

ca), o al pueblo con el mismo nombre en San Juan-Laventille (Trinidad y Tobago); sin embargo, hay que tener en cuenta también que ambas localidades fueron bautizadas con este nombre en homenaje al célebre episodio de la obra cervantina.

³¹ En la grabación de este álbum participaron los siguientes músicos: André Bénichou (guitarra clásica), Raoul Dufлот Verez (piano, Fender Rhodes), Tony Bonfils (bajo), Serge Eymard (guitarra acústica, guitarra *fretless*), Jean-Claude Oliver (sitar), Jeff Leroux (percusión), Lionel Lecreux (batería), Patrick Oliver (teclados, voz, arreglos, dirección de orquesta).

³² La grabación del disco *La mise en plis* fue realizada por los siguientes músicos: Michèle Buirette (acordeón, voz), Didier Petit (violonchelo), Bruno Girard (violín, voz), Dominique Fonfrède (voz), Hélène Sage (voz, flauta, contrabajo), Ge Cabannes (teclados, contrabajo), Francis Gorgé (sintetizador, percusión, guitarra), Jean-Jacques Birgé (sintetizador, percusión, trombón) y Bernard Vitet (trompeta).

gypsy jazz o *jazz manouche*. Se trata de un tema melancólico, muy complejo, con muchos cambios armónicos y de ritmo, e instrumental casi en su totalidad: solo al principio hay un breve trozo de doce segundos (00:00-00:12 minutos) en el que aparece la voz de Bruno Girard recitando un breve fragmento de un poema de Raymond Queneau, un texto surrealista, aparentemente sin relación directa con el tema quijotesco³³. En resumen, se puede decir que estamos ante una composición peculiar, de gran complejidad, y que crea un ambiente misterioso y un tanto fantasmagórico.

En 1990, el batería turco Okay Temiz y el saxofonista, clarinetista y compositor francés Sylvain Kassap publican el álbum *Istanbul' da Eylül*, un disco de jazz moderno, *free jazz* y de vanguardia, que incluye el tema *Quixote*, compuesto por Sylvain Kassap³⁴. El álbum, en el que se combinan algunas pistas tranquilas y melodiosas (como *Mirage* u *On Yedi*) con otras más animadas, o más complejas desde el punto de vista del ritmo y la armonía (como *Çiçek Pasajı*, *Tecek Otlatması*, o *Karaköy*), conjuga influencias de la música turca, la música oriental y el jazz contemporáneo europeo. *Quixote*, una pieza instrumental con una duración de 06:23 minutos, es un tema muy tranquilo y melodioso, aunque al mismo tiempo también solemne, melancólico, sutilmente romántico, sombrío y misterioso; se trata de una composición especialmente bella e interesante, sin duda una de las musicalizaciones más sobresalientes del mito literario de Don Quijote en el género del jazz, a nivel universal. Sylvain Kassap volvió a grabar este tema en 1994, con el Sylvain Kassap Quartet, para su álbum titulado, precisamente, *Quixote*³⁵.

³³ El fragmento –cuyo origen y autoría no se indican en la contraportada del disco– pertenece a la obra *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau (1903-1976); se trata de los siguientes cuatro versos: «Le roi de la pampa retourne sa chemise / Pour la mettre à sécher aux cornes des taureaux / Le chauffeur indigène attendait sous la pluie / Il chantait tout de même oui mais il chantait faux». En la versión original de Raymond Queneau, el tercer verso termina en las palabras «attendait dans la brise», en lugar de «attendait sous la pluie». Hay que tener en cuenta que en esta obra del surrealismo francés, unos versos se pueden combinar libremente con otros, lo cual explica también el título del libro. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Florence Labasque, por su ayuda en la transcripción de estos versos. Nótese que en los versos citados hay alguna palabra que puede hacer pensar en España («cornes des taureaux»), y que la pareja formada por «Le roi de la pampa» y «Le chauffeur indigène» recuerda a la relación entre Don Quijote y su escudero, sobre todo en el contexto de una composición titulada *Le chevalier à la triste figure*; de todas maneras, no estamos aquí ante una referencia intertextual, sino que se trata de un juego con asociaciones que crea, sobre todo, un efecto surrealista y de misterio.

³⁴ El disco *Istanbul' da Eylül* fue grabado en septiembre de 1989 en Estambul, con la participación de Okay Temiz (batería, percusión), Sylvain Kassap (saxofón soprano, saxofón sopranino, clarinetes), Lennart Åberg (saxofón tenor, saxofón soprano, flauta), Nedim Nalbantoğlu (violín), Alain Blesing (guitarras), e Yves Rousseau (contrabajo).

³⁵ El álbum *Quixote* del Sylvain Kassap Quartet fue grabado en 1993 (y publicado en 1994), por los siguientes músicos: Sylvain Kassap (saxofón, clarinete), Philippe Deschepper (guitarra), Marc Buron-

El cantante francés Claude Nougaro dedicó otro tema a la novela cervantina, titulado *Don Quichotte et Sancho*, que se incluyó en su álbum *L'Enfant phare* (1997)³⁶. *Don Quichotte et Sancho* es un tema que podría clasificarse como una combinación de música pop o rock con influencias del jazz y elementos de la tradición francesa de la *chanson*. La música fue compuesta por Arnaud Dunoyer de Segonzac, mientras que la letra es obra de Claude Nougaro³⁷. La pieza tiene una duración de 03:50 minutos. A pesar de los frecuentes cambios de ritmo –más característicos del jazz que de la música pop–, se trata de una canción muy pegadiza, y además, muy energética y alegre, cuyo tema podría sintetizarse diciendo que estamos ante un canto a la poesía y la utopía, a los sueños, la fantasía y la pasión (Etcharry, 2017b; Lolo, 2017)³⁸.

En el mismo año en el que Claude Nougaro publicó su canción quiijotesca, el grupo Collectif Mu grabó el tema instrumental *Don Quichotte* para su álbum homónimo (1997). Esta pieza, que tiene una duración de 08:23 minutos, fue compuesta

fosse (contrabajo) y David Pouradier Duteil (batería). En este disco, la versión del tema *Quixote* tiene una duración de 05:21 minutos.

³⁶ Este álbum fue grabado por una treintena de músicos entre los que destacan, por ejemplo, Claude Nougaro (voz), Loïc Pontieux (batería), Laurent Vernerey (bajo), Jean-Marie Ecay (guitarras), Arnaud Dunoyer de Segonzac (piano, teclados), Denis Benarrosh (percusión), Eddy Louiss (piano, órgano), Patrick Mortier (trompeta), Jef Coolen (trompeta), Pietro Lacirignola (saxofón alto), Dieter Limbourg (saxofón alto), Eddy de Vos (saxofón tenor, clarinete), Henri Ylen (saxofón tenor), Marc Godfroid (trombón), Lode Mertens (trombón), Johan Vandendriessche (flauta), José Fontaine (tuba), y Maurice Vander (piano); no especificamos aquí los músicos encargados de las secciones de violines y violoncelos (esta información está disponible en la contraportada del disco).

³⁷ La letra de la canción es muy sencilla, y bastante repetitiva: «La poésie c'est mon dada / Mon dada, mon dada / Et l'utopie c'est mon topo / Mon topo, mon topo / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie mon topo, mon topo. // On peut me traiter de fada / De félé, de marteau / Ce sera toujours mon B.A.-Ba / Ma devise, mon credo / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie mon topo, mon topo. // Don Quichotte qui chevauche sur son pâle palefroi / Et Sancho qui le suit en gardant son sang-froid / Chantent ça en duo de moulin en château / Au p'tit trot des sabots / Et soudain au galop, au galop, au galop: / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie c'est mon topo / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie mon topo / Chantent Don Quichotte et Sancho. // La poésie c'est mon dada / Mon drapeau, mon barda / Et l'utopie c'est mon topo / J'ai le rêve dans la peau / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie mon topo, mon topo. // Don Quichotte qui chevauche sur son pâle palefroi / Et Sancho qui le suit en gardant son sang-froid / Chantent ça en duo pour les vaches, pour les veaux / Par les monts, par les vaux / Et encore au galop, au galop, au galop: / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie c'est mon topo / La poésie c'est mon dada / Et l'utopie mon topo / Chantent Don Quichotte et Sancho» [consulta en línea: https://www.paroles-musique.com/eng/Claude_Nougaro-Don_Quichotte_Et_Sancho-lyrics,-p79889].

³⁸ Claude Nougaro grabó otra versión de este tema, en su concierto en Toulouse, el 21 de julio de 1998; esta versión fue incluida en su álbum en directo *Hombre et lumière* (1999).

por el guitarrista y uno de los líderes del grupo, Jean-Loup Bonneton³⁹. Se trata de una composición de jazz contemporáneo, experimental y de vanguardia, caracterizada por jugar con disonancias y grandes espacios para la improvisación, un tema con un ritmo muy acelerado, vivaz, casi frenético, y que parece estar dedicado a la locura del protagonista de la novela cervantina. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que hay varios elementos que sirven para estructurar la pieza y poner orden en lo que, a primera vista, se presenta como un gran caos: por ejemplo, algunas melodías o frases que se repiten, algunas secciones más tranquilas que funcionan como pausas en el delirio, o el propio ritmo, que es sin duda una de las facetas más interesantes de este homenaje jazzístico al Ingenioso Hidalgo. Resumiendo, se trata de una composición muy dinámica y de gran complejidad, que ofrece una idea de la excelente calidad del jazz francés en aquel momento y del profundo interés que los músicos galos de este género habían desarrollado a finales del siglo XX por la obra maestra de Cervantes⁴⁰.

3.3. El *Quijote* en el jazz francés del siglo XXI: desde L'Effet Vapeur y el Olivier Thémines Trio hasta Franck Tortiller y François Corneloup, entre otros

En las primeras dos décadas del siglo XXI, el interés del jazz francés por el *Quijote* se intensifica de una manera muy llamativa; de hecho, en estos veinte años se pueden encontrar fácilmente tantos ejemplos como en todo el siglo anterior. Para empezar, en 2002, el grupo L'Effet Vapeur publica el tema instrumental *Quichotte*, como parte de su álbum en directo *En concert – Je pense que...* Esta pieza, compuesta e interpretada por los tres integrantes del grupo –Jean-Paul Autin (saxofón alto, saxofón soprano, clarinete bajo, flauta, banyo), Alfred Spirli (batería, percusión, objetos) y Xavier García (*sampler*)–, y que tiene una duración de 06:09 minutos, puede ser descrita como una composición que se sitúa entre el jazz experimental y de vanguardia, el *free jazz* y la música electrónica. Además, según las informaciones incluidas en la contraportada del álbum, el grupo pertenece a la Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire (ARFI), un dato que permite completar la descripción del estilo de su música. El uso de instrumentos tradicionales –como el saxofón alto, el banyo y la batería– en combinación con la técnica del *sampling* y la improvisación hace de la escucha de las piezas de este disco una experiencia acústica muy original e

³⁹ En la época de la grabación del disco, el grupo estaba formado por los siguientes músicos: Jean-Loup Bonneton (guitarra), Emmanuel Borghi (piano), Eric Prost (saxofón tenor), Gaël Horellou (saxofón alto), David Sauzay (saxofón tenor, saxofón soprano, flauta), Fabien Marcoz (contrabajo), François Gallix (contrabajo), Laurent Sarrien (batería), y Philippe García (batería, percusión).

⁴⁰ Casi dos décadas más tarde, concretamente en mayo de 2016, la banda Les Permutants –formada por el contrabajista del grupo Collectif Mu, François Gallix, y otros ocho músicos– grabó en directo el disco titulado *Alive!*, que se publicó en 2017; este álbum incluye otra versión del tema *Don Quichotte*, con una duración de 08:33 minutos. De hecho, *Les Permutants* es el título de una composición incluida en otro álbum de Collectif Mu, *Live au Crescent* (1996). Otro tema del álbum *Don Quichotte* que aparece también en *Alive!* es la pieza titulada *Archie*.

interesante. El efecto es similar a la banda sonora de una obra cinematográfica, o una obra de teatro radiofónico⁴¹. El tema *Quichotte* parece imitar, a lo largo de varios minutos, el galope y el relinchar de Rocinante; sin embargo, uno de los aspectos más destacados de esta pieza es, sin duda, el protagonismo de los diversos efectos sonoros, junto a la ausencia de una melodía, una estructura armónica y un ritmo claramente identificables o reconocibles. En este sentido, cabe señalar el parecido de esta música con los experimentos de Jean Schwarz —a los que nos hemos referido anteriormente en este trabajo— en el ámbito de la música electroacústica y la música concreta.

Otro ejemplo de una grabación de jazz francés inspirada en la novela cervantina es la canción *Dona Quixote (Obsession)* de Viviane Ginapé, una cantante antillana que ha desarrollado su carrera en Francia. Este tema, que tiene una duración de 07:42 minutos, fue incluido en el álbum en directo titulado *Viviane Ginapé invite Mario Canonge – en concert – Obsession* (2003)⁴². Se trata de una composición de los brasileños Dori Caymmi y Gilson Peranzetta (música) con letra original en inglés de Tracy Mann; esta *bossa nova* se convirtió en una especie de *standard* de jazz gracias a la interpretación de Sarah Vaughan, quien la incluyó en su álbum *Brazilian Romance* (1987)⁴³. Curiosamente, en lugar de usar el texto original de Tracy Mann —que no tiene nada que ver ni alude en ningún momento a la obra de Cervantes— o una traducción, Viviane Ginapé optó por escribir una letra completamente nueva en francés, una balada que no tiene relación con la versión original inglesa, y cuya característica más sobresaliente es la referencia a Don Quijote. Sin embargo, no alude al Caballero de la Triste Figura tal como lo conocemos, sino que lo sustituye por una protagonista femenina, es decir, por una «mujer Quijote»⁴⁴. Por lo que se sabe, es la única vez que

⁴¹ Las obras de teatro radiofónico reciben también el nombre de radioteatro, radionovela, comedia radiofónica, o audiodrama.

⁴² Este álbum fue grabado en directo —en la sala La Fenêtre, en París— por los siguientes músicos: Viviane Ginapé (voz), Rubens Santana (bajo), Alain Ginapé (guitarra), Serge Marne (percusión), Jérôme Destours (piano), Mario Canonge (piano), Diane Dupuis (voz), y Manu Inacio (voz).

⁴³ De hecho, la versión de Sarah Vaughan es la primera que se publicó de este tema, que en años posteriores fue grabado también por Dori Caymmi (1988), Kevyn Lettau (1991), Toots Thielemans (1993), Dianne Reeves (2001), Rainforest Trio (2001), Cindy Scott (2009), Linda Briceño (2017) o Cécile McLorin Salvant (2018), entre otros.

⁴⁴ Reproducimos aquí la letra de la canción *Dona Quixote (Obsession)* de Viviane Ginapé, según aparece en el *booklet* incluido en la funda del CD: «Ballottée telle un brin de paille dans le vent / En vain, je livre une bataille face au temps / Chevauchant mes rêveries / J'échafaude mes journées la nuit // Brûlées à tous mes feux de paille en volcans / Je vis vertiges et pagailles au dedans / Défiant des moulins avides / Femme « Doña Quichotte » impavide / Dresse des sémaphores inutiles // Je marche à l'envers / Quitte à tout embrasser de travers / La tête en bas d'une spirale / À jamais suspendue / En équilibre intemporel, je jubile / Dans la précarité sur mon fil / Jusqu'à l'expir ! / Aurais-je un jour le temps de vaincre le temps / Oui, je l'avoue, je fais tout à contre temps / Et mes combats juvéniles / N'allument plus mes yeux infantiles // Déboussolée par les aiguilles du temps / Toujours enivrée par le roulis, je tangué / Je vais, je viens et je vire / De ce labyrinthe je veux sortir ! / Que dans ma tête se fasse silence !

una versión femenina del mito literario –un «Quijote con faldas»– aparece en el jazz⁴⁵. La interpretación de Viviane Ginapé es agradable y optimista, aunque con un fondo ligeramente melancólico, o quizá romántico; la letra gira en torno a temas como su identidad y su realización como mujer, su preocupación por el paso del tiempo, la importancia de los sueños y las fantasías, el caos de la existencia y el disfrute de la vida, el amor, y el análisis y la aceptación de las obsesiones propias.

El álbum *Nocturne* (2003) del dúo formado por el guitarrista Patrice Soletti y el clarinetista Aurélien Besnard incluye otra creación jazzística dedicada al héroe cervantino: se trata de la pieza *Don Quichotte*, un tema instrumental que está dividido en dos partes: *Don Quichotte, pt. 1*, que tiene una duración de 06:27 minutos, y *Don Quichotte, pt. 2*, con una duración de 04:57 minutos. La música de Patrice Soletti y Aurélien Besnard en el álbum *Nocturne* podría ser descrita como música improvisada contemporánea en la que se mezclan influencias de música clásica, electroacústica, rock, jazz experimental y de vanguardia, y *free jazz*. Una de las características más sobresalientes de estas creaciones musicales es la ausencia de un ritmo y una estructura armónica reconocibles, y el protagonismo de efectos sonoros varios, como ruidos, chirridos, crujidos, golpes, tañidos, etcétera. Es básicamente en los amplios espacios que en esta obra se reservan para la improvisación donde más se nota la influencia jazzística, aunque el disco en su conjunto no pertenece propiamente a este género. *Don Quichotte, pt. 1* es un tema con un tono especialmente sombrío, misterioso y dramático; destaca aquí la combinación de los sonidos distorsionados y estridentes de la guitarra eléctrica y los pequeños fragmentos y frases interpretados en el clarinete bajo. En cambio, *Don Quichotte, pt. 2* es una pieza mucho más tranquila y bastante más amable: igual que la primera parte, es música atonal, pero en este caso estamos ante una pieza algo más melodiosa, con menos disonancias y chirridos, y una mayor

// J'entends la ronde des saisons en confiance / L'insouciance des amants dans la danse / Inexorablement le temps prend son temps / Quand il avance ! // Plus une aiguille / J'arrête et suspends ma séguedille, / Apaise mon souffle exalté / Et savoure à loisir / La fraîcheur animée d'une aube orangée / La chaleur d'une main sur un cil / Je pars tranquille // Revêtue par le vent de fétus de paille / Je veux finir enfin de livrer bataille / J'achève mes insomnies / Libérant mes démons de minuit // Je ne veux plus courir et chasser le vent / Trouver refuge au cœur d'un rêve obsédant / Entre les pages d'un livre / Naviguer de chimères en dérive / Médusée par des mots indicibles // La vie défile / À dire vrai je persiste et jubile / Sifflant une joie retrouvée / Dans ma tonalité / Et funambule intemporelle, je vacille / Jouant de l'équilibre fragile / Pourtant facile !».

⁴⁵ Sin embargo, no parece que la letra de Viviane Ginapé esté inspirada –al menos, no de forma directa– en ninguna de las obras literarias cuyas protagonistas son heroínas quijotescas como, por ejemplo, *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox, *Female Quixotism* (1801) de Tabitha Tenney, *Don Quixote: Which Was a Dream* (1986) de Kathy Acker, o «Das Werk oder Doña Quichotte» (1989) de Maja Beutler, por citar aquí tan solo algunas obras cuyos títulos aluden directamente a la novela cervantina. Para profundizar en esta materia –de las «mujeres Quijote», o Quijotes femeninos– véanse, por ejemplo, los estudios de Garrigós (2009) o Vilar (2011).

presencia de acordes armoniosos –tocados en la guitarra– y fragmentos melódicos más extensos y más dulces, interpretados en el clarinete. El efecto de esta música, en cualquier caso, es –en ambas partes de este *Don Quichotte* de Patrice Soletti y Aurélien Besnard– la creación de un ambiente onírico, surrealista, casi fantasmagórico y ligeramente inquietante, como en una alucinación.

En el disco *Miniatures* (2010) del Olivier Thémimes Trio –un grupo de jazz contemporáneo formado por Olivier Thémimes (clarinete), Guillaume Hazebrouck (piano), y Kit Le Marec (vibráfono)– encontramos otro tema inspirado en el *Quijote*, concretamente en la montura del Caballero de la Triste Figura: se trata de una pieza instrumental y relativamente breve –tiene una duración de 03:36 minutos– con el título *Rossinante*. Al igual que las demás pistas de este álbum, *Rossinante* es una composición del líder del grupo; en este caso, además, estamos ante una pieza especialmente dulce, delicada y melodiosa, lenta, algo melancólica e incluso onírica –destacan en este sentido los solos del piano (01:24-01:43), el clarinete (01:46-02:15) y el vibráfono (02:15-02:42)–, con suaves disonancias y un ritmo apacible que parece hacer alusión a los pasos lentos y pausados de Rocinante. El tema, que se podría describir como una fantasía libre sobre Rocinante –sin alusiones directas a la música española ni a la novela cervantina, salvo el título–, parece evocar la melancolía y el cansancio tanto del caballo como del caballero, y un talante que combina cierto aire de tristeza o romántica nostalgia con una actitud de firmeza, serenidad y determinación. El carácter romántico de *Rossinante* de Olivier Thémimes es un rasgo que comparte con otras piezas que hemos mencionado en el presente trabajo, a saber, *The Windmills of Your Mind (Les moulins de mon cœur)* de Michel Legrand, *Barataria* de Stéphane Grappelli, *Don Quichotte* y *Don Quichotte N° 2* de André Bénichou, *Dona Quixote (Obsession)* de Viviane Ginapé, y también –aunque en menor medida– *Quixote* de Okay Temiz y Sylvain Kassap.

Otra pieza instrumental inspirada en la obra cervantina que encontramos en el jazz francés es *Don Quichotte*, del Doumka Clarinet Ensemble, una composición de Hervé Bouchardy incluida en el álbum *Afar* (2011). El quinteto formado por Hervé Bouchardy (clarinete, clarinete piccolo, *corno di bassetto*/clarinete tenor), Alexis Ciesla (clarinete, clarinete bajo), Franck René (clarinete, clarinete bajo), Christophe Gauvert (contrabajo, guitarra) y Christophe Durand (batería, cajón, percusión) es un grupo de jazz contemporáneo y progresivo que amalgama de forma muy original elementos del *cool jazz*, el *post-bop*, el jazz postmoderno y el *world jazz*, la música mediterránea y oriental, y la música clásica europea. El tema *Don Quichotte* del Doumka Clarinet Ensemble tiene una duración de 04:51 minutos; se trata de una pieza elegante, misteriosa y sensual que se caracteriza por un ritmo muy animado y vivaz, en combinación con un tono algo sombrío e inquietante, y una melodía y una estructura armónica que recuerdan a la música española, concretamente el flamenco: en su reseña del álbum *Afar*, Iván Sánchez-Moreno (2012) destacaba especialmente los «apuntes lige-

ramente aflamencados» de esta composición. Además, destaca la presencia de elementos de la música árabe y la tradición balcánica.

En el mismo año de la publicación del álbum *Afar* del Doumka Clarinet Ensemble, el trompetista Jérôme Etcheberry y su grupo Hoozee Foozee Band estrenan su nuevo disco, titulado *Ecce Berry* (2011), una obra que se puede describir como jazz clásico, neo-tradicionalista o *mainstream*, y en la cual destacan las reminiscencias del jazz de Nueva Orleans, el *swing* clásico y el *bebop*⁴⁶. Este álbum incluye una pieza inspirada en la novela cervantina, concretamente el tema instrumental *Roy de Barataria*, que tiene una duración de 04:30 minutos. *Roy de Barataria* es una composición muy alegre y melodiosa —obra de Jérôme Etcheberry—, con un animado ritmo de *swing* y, en general, un tono festivo, risueño y optimista. Al igual que en el caso del tema *Barataria* de Stéphane Grappelli, el título de la pieza hace referencia al episodio de la Ínsula Barataria, en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes (1615), es decir, en los capítulos en los que se cuentan las experiencias de Sancho Panza como gobernador (Cervantes, 1998: II/caps. XXXII, XLII- LIII/889-904, 967-1067)⁴⁷. Concretamente, se trata de un juego de palabras —un recurso que el compositor suele usar, siempre de forma humorística, en los títulos de algunas de sus obras—: el nombre propio Roy, que es bastante común tanto en francés como en inglés, hace pensar en la palabra *roi* —rey, en español⁴⁸—, y no cabe duda de que una composición jazzística cuyo título hace referencia al *Rey de Barataria* ha de entenderse como un retrato musical del escudero de Don Quijote. Teniendo en cuenta, además, que estamos ante una pieza particularmente alegre, jovial y agradable, parece que el tema de Jérôme Etcheberry está inspirado, concretamente, en el carácter risueño, vivaracho y hedonista de Sancho Panza, y su forma tan prudente, ecuánime y desenfadada de ejercer el gobierno de su ínsula.

En 2014, el contrabajista francés Pierre Boussaguet y el guitarrista español Carles GR graban juntos el álbum *Reflets – Reflejos*, que incluye el tema instrumental *Don Quichotte*, un breve homenaje a la novela cervantina, o a su protagonista, con una duración de 04:02 minutos. En las notas incluidas en el *booklet* del CD, esta pieza, compuesta por Pierre Boussaguet, se define como «vals swing»⁴⁹; además, se podría

⁴⁶ La grabación del disco fue realizada por Jérôme Etcheberry (trompeta, bugle) y los integrantes de la Hoozee Foozee Band: Pierre Christophe (piano), Raphaël Dever (contrabajo), Mourad Benhammou (batería) y Herbert Jeycemore (trombón); sin embargo, este último no participó en la grabación de *Roy de Barataria*.

⁴⁷ Véase la nota 30 en el presente estudio.

⁴⁸ Sin embargo, el origen etimológico del sustantivo *roi* no está libre de dudas, puesto que podría derivarse también de la voz gaélica antigua *ruadh*, que significa rojo.

⁴⁹ Esta caracterización se encuentra en una de las reseñas incluidas en el *booklet* que acompaña el CD *Reflets – Reflejos*, lleva la firma de Nighthawk, pseudónimo de la periodista y crítica de jazz Claude Rachou, de Toulouse. En su versión original francesa (el citado folleto ofrece también traducciones al

decir que se trata de una composición de jazz postmoderno, con reminiscencias que abarcan desde la música barroca hasta el swing gitano –*gypsy jazz*, en inglés, o *jazz manouche*, en francés– del guitarrista belga Django Reinhardt. Igual que todos los demás temas incluidos en este disco, *Don Quichotte* es un tema muy melodioso, agradable y relajado. Por lo demás, se podría añadir que esta composición jazzística inspirada en el *Quijote* transmite una sensación de tranquilidad y serena seriedad, aunque también tiene –igual que algunas otras piezas que hemos mencionado en el presente trabajo– un toque suavemente romántico.

El tema instrumental *En avant Sancho!* del grupo Les Rugissants es otro ejemplo de una composición del jazz francés inspirada en la novela cervantina, en este caso en el escudero del Caballero de la Triste Figura, Sancho Panza. La pieza, que tiene una duración de 07:14 minutos, se encuentra incluida en el álbum digital *L'insecte et la révolution* (2014), una obra que se podría describir como jazz postmoderno, *post-bop*, y jazz contemporáneo de vanguardia, con alguna influencia de la música clásica moderna⁵⁰. El tema *En avant Sancho!*, compuesto por el pianista Grégoire Letouvet, es una composición muy original, compleja e interesante, que se caracteriza por el juego con suaves disonancias, los amplios espacios para la improvisación, y diversos cambios de ritmo, concretamente la alternancia entre varias partes con el ritmo animado de un vals *swingueante*, y otras con un ritmo más lento, pausado, flotante, casi en suspenso⁵¹. El resultado es una pieza muy intensa cuyo temperamento oscila entre lo alegre, impetuoso y efusivo, por un lado, y por otro, lo delicado, onírico, surrealista y romántico.

Otra composición dedicada al personaje del escudero de Don Quijote que encontramos en el jazz francés del siglo XXI es *Sancho*, del dúo formado por Franck Tortiller (vibráfono, marimba) y François Corneloup (saxofón barítono). Se trata de un tema instrumental, con una duración de 04:45 minutos, incluido en el álbum *Singing Fellows* (2015), un disco de jazz contemporáneo, postmoderno, experimental y de vanguardia, con influencias que van desde la música clásica moderna hasta la música *new age*. *Sancho* es una hermosa y delicada fantasía compuesta por François Corneloup, una pieza muy elegante, serena y romántica, y que crea un ambiente oní-

español y al inglés), la composición quijotesca de Pierre Boussaguet y Carles GR se describe con las siguientes palabras: «Et puis, enfin la valse swing de *Don Quichotte*, où l'ombre fugace de Django se promène avec une basse qui brode des arabesques et une guitare qui dessine d'une main légère...» (Nighthawk, 2014).

⁵⁰ Este álbum está disponible, por ejemplo, en Spotify, Amazon, y Apple Music.

⁵¹ La banda Les Rugissants está formada por los siguientes músicos: Grégoire Letouvet (piano, piano Rhodes), Rémi Scribe (saxofón soprano, saxofón tenor), Théo Philippe (saxofón alto), Thibaud Merle (saxofón tenor), Corentin Giniaux (clarinete bajo), Raphaël Herlem (saxofón barítono), Léo Jeannot (trompeta, fiscorno), Léo Pellet (trombón), Alexis Coutureau (contrabajo) y Jean-Baptiste Paliès (batería).

rico y ligeramente melancólico⁵². El crítico Philippe Méziat caracterizó esta pieza como «la merveille des merveilles» –«titrée du simple prénom du compagnon du chevalier à la triste figure»– de un álbum que describió como «ce petit bijou de disque» (Méziat, 2016).

Por último, queremos mencionar en nuestra lista de ejemplos la canción *Don Quichotte* del cantante, batería y compositor Thomy, una pieza con una duración de 06:07 minutos que se encuentra incluida en el álbum digital *Thomy – 432 HZ* (2019)⁵³. Se trata de un disco que se sitúa entre la música pop y el jazz contemporáneo, el jazz latino y el *world jazz*. El tema *Don Quichotte*, una composición propia del cantante, es una canción muy animada de jazz vocal contemporáneo, o quizá habría que describirla, con más exactitud, como música pop con influencias del jazz latino y la música *soul*. Estamos ante un tema ligero,ailable, que cuenta con un estribillo muy sencillo y pegadizo, pero también con partes dedicadas a la improvisación. La letra de la canción –por cierto, muy asequible, y bastante cándida– es una especie de canto espiritual a la vida, al amor, a la felicidad, y al universo como creación divina; en el estribillo, el papel de los músicos y los poetas en este mundo se compara con la empresa de Don Quijote en la novela cervantina: «Pour s’aventurer dans le nouveau monde / Faut se dénuder des fils et être l’onde / L’onde de l’amour / Ronde comme une note / Celle du troubadour qui a joué à Don Quichotte»⁵⁴.

⁵² Ante la ausencia de elementos musicales que permitan una interpretación inequívoca, y la falta de explicaciones en la contraportada o el *booklet* del CD, se podría poner en duda si esta pieza de Franck Tortiller y François Corneloup está de verdad dedicada al escudero de Don Quijote. Sin embargo, aparte del título, hay otro indicio indirecto que puede servir para apoyar la tesis de que el tema *Sancho* está inspirado efectivamente en el escudero del Caballero de la Triste Figura, y en la amistad entre ambos personajes: concretamente, el hecho de que al menos otras dos piezas del álbum –concretamente, la primera, *Walking fellows*, y la última, *Valse à deux têtes*–, así como el disco en su conjunto –*Singing fellows*– tienen títulos que parecen aludir a una relación amistosa, o de compañeros, entre dos personas, sugiere que la relación de amistad o de compañerismo es un tema al que los dos músicos franceses han querido dar, de forma consciente, cierta importancia en este disco. Por eso, no parece ser una casualidad que el compositor, François Corneloup, haya optado en el caso de esta pieza por un título que evoca la amistad entre los dos protagonistas de la novela cervantina. Véase también la reseña de Méziat (2016).

⁵³ Thomy es el nombre artístico de Thomy (Thomas) Valdes. El álbum digital *Thomy – 432 HZ* fue grabado en 2018, pero se publicó al año siguiente en el sello BSM Bio Solar Music; está disponible en portales como Spotify, YouTube, Amazon, etcétera. No nos ha sido posible verificar los nombres de los músicos que participaron en la grabación de este disco, puesto que no aparecen en la portada ni en ninguna de las páginas web que hemos consultado. En los años anteriores, Thomy había actuado acompañado por su banda Thomy & Co., formada por los siguientes músicos: Thomy (batería, voz), Philippe Valdes (percusión), Alex Iaconno (percusión), Gaby Schenke (saxofón, flauta), Shami Monani (bajo), Stéphane Plottof (teclados) y Marc Foulon (guitarras). Sin embargo, no se ha podido comprobar si son estos los músicos que realizaron la grabación del álbum *Thomy – 432HZ*.

⁵⁴ Reproducimos aquí la letra completa de la canción *Don Quichotte* de Thomy: «[Estrofa 1:] De Cré-sus aux clochards bienheureux / On joue tous un rôle merveilleux / Comme le jardinier qui arrose ses

Como señalamos en el apartado 1 del presente trabajo, en esta investigación nos hemos ocupado del caso de Francia, sin prestar atención específica al jazz de otros países francófonos. Sin embargo, con el fin de completar los datos ofrecidos en este artículo, nos permitimos señalar algunos de los ejemplos más destacados de Canadá y Bélgica: una de las musicalizaciones más importantes de la novela cervantina en el ámbito del jazz es la suite *Windmill Tilter: The Story of Don Quixote* (1969) del trompetista y compositor canadiense Kenny Wheeler (1930-2014)⁵⁵. En el caso de Canadá, también son interesantes los temas *Sancho Suite* (1978/1980) del grupo The Bug Alley Band (en los álbumes *The Bug Alley Band – Diane Tell*, y *Bug Alley*, respectivamente), *Don Quixote* (2004) del batería y compositor Vito Rezza (álbum: *Drums of Avila*), *Sancho* (2005) del dúo formado por el pianista Miles Black y el bajista Rene Worst (álbum: *Two*), así como *Don Quichotte* (2016) de la cantante Janie Renée (álbum: *L'Éden est un Bazar*). En cuanto al jazz belga, destacamos el tema *Les moulins avant* (2004) del grupo Traces (álbum: *Sigh Moon*)⁵⁶.

4. Conclusión

En el presente trabajo se han analizado veinte ejemplos de composiciones jazzísticas francesas que están inspiradas o dedicadas al *Quijote*, o a alguno de los personajes o episodios de esta obra cervantina. Se trata de un número elevado, teniendo en cuenta que, por ejemplo, en el jazz de los países de habla alemana –Alemania, Austria, Suiza– se han descrito quince casos, incluyendo versiones de temas creados originalmente por compositores de otros países (Hagedorn, 2019b: 207-209); en España, por citar otro caso, no parece haber apenas composiciones de jazz relacionadas con la novela sobre el Ingenioso Hidalgo. También resulta interesante, en este contexto, el hecho de que el interés por el *Quijote*, por parte de los compositores y músicos de jazz en Francia, se haya intensificado de tal forma que en las dos primeras décadas del siglo XXI se encuentran tantos ejemplos como en todo el siglo XX. Este incremento puede ser interpretado como un indicio de un interés renovado por la novela cervan-

plants / On peut tout regarder tendrement // [Estribillo:] Comme un habit de satin / Le monde s'habille d'amour divin / Comme la femme et l'homme s'enlacent / La lune et le soleil dansent dans l'espace / Pour s'aventurer dans le nouveau monde / Faut se dénuder des fils et être l'onde / L'onde de l'amour / Ronde comme une note / Celle du troubadour qui a joué à Don Quichotte / à Don Quichotte // [Estrofa 2:] Comme le sapin qui s'élançe au ciel / Nos destins ouvrent grandes leurs ailes / Pour accueillir enfin la vie / Et ne plus être en survie // [Estribillo] // [Estrofa 3:] Les cieux entament une mélodie / Le chant de la grande symphonie / Qui annonce que tout l'univers / Se marie aujourd'hui avec la Terre // [Estribillo]». Queremos expresar nuestro agradecimiento a la profesora Julie Corsin, de la Universidad de Castilla-La Mancha, por la transcripción de la letra de este tema del cantante Thomy.

⁵⁵ Wheeler era originario de Toronto, pero desarrolló prácticamente toda su carrera en Inglaterra, por lo que su relación con el jazz de la región francófona de Canadá, o con el jazz francés, era escasa.

⁵⁶ Para la recepción del *Quijote* en el jazz suizo véase Hagedorn (2019b).

tina en la música y la cultura galas del siglo XXI, aunque es, sin duda, recomendable valorar estos datos con cautela –al fin y al cabo, en este estudio nos hemos centrado en un ámbito marginal de la escena musical francesa– y ponerlos en contexto, teniendo en cuenta futuros trabajos sobre esta materia.

En las composiciones analizadas en el marco del presente trabajo, la relación con la novela de Cervantes suele establecerse en el título o, en el caso de las canciones, en la letra. Son raros los casos en los cuales esta relación se establece o se expresa, además, por medios musicales: por ejemplo, en la canción *The Windmills of Your Mind (Les moulins de mon cœur)*, de Michel Legrand, las formas circulares en la estructura armónica y la melodía evocan el movimiento de las aspas de los molinos de viento. En otros casos encontramos alusiones indirectas a la tierra del Caballero de la Triste Figura, en forma de referencias a la música española: así, el tema *Don Quichotte* de André Bénichou está inspirado en el *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, y la pieza *Don Quichotte* del Doumka Clarinet Ensemble se caracteriza, entre otros aspectos, por el juego con las referencias al flamenco. Por tanto, se podría concluir diciendo que en la mayoría de los ejemplos que hemos analizado en este estudio, se trata de breves fantasías musicales sobre la novela cervantina o algún aspecto de la misma: fantasías libres en las cuales, salvo excepciones, el vínculo con la obra literaria no se suele establecer ni expresar inequívocamente por medios musicales.

Si, además, miramos con más detalle cuáles son los aspectos del *Quijote* que más han atraído la atención de los compositores y músicos del jazz francés, resulta evidente que la gran mayoría de los temas del jazz galo que están inspiradas en la obra maestra de Cervantes se centran en el mito literario de Don Quijote, en la figura del protagonista, o en su escudero, Sancho Panza. Concretamente, son trece las composiciones dedicadas al Ingenioso Hidalgo, y hay otras cinco dedicadas a Sancho Panza o al episodio de la Ínsula de Barataria, que es uno de los episodios más estrechamente relacionados con el compañero del Caballero de la Triste Figura; una de ellas –*Don Quichotte et Sancho*, de Claude Nougaro– trata de ambos personajes. Además, existe una pieza dedicada a Rocinante –*Rossinante* del Olivier Thémimes Trio–, otra que usa la aventura de los molinos de viento como metáfora –*The Windmills of Your Mind (Les moulins de mon cœur)* de Michel Legrand–, y una que emplea como imagen la idea de un Quijote en femenino –*Dona Quixote (Obsession)* de Viviane Ginapé–. Es, sin duda, significativo este interés tan claro por Don Quijote y Sancho Panza, en el jazz francés, sobre todo porque en el jazz de otros países existen también muchos temas inspirados, por ejemplo, en el personaje de Dulcinea (Hagedorn, 2016c); sin embargo, en el jazz galo, y en la música francesa en la que existe alguna influencia jazzística, la única composición dedicada a la dama de los pensamientos de Don Quijote parece ser *Dulcinée du Toboso*, de la suite *Don Quichotte* de Jean Schwarz.

En cuanto a la forma de los ejemplos analizados en el presente trabajo, cabe destacar que se trata, en su mayoría, de composiciones de gran complejidad y profun-

didad; en casi todos los casos estamos ante unos temas de una indiscutible calidad compositiva. Bien es cierto que algunos de los temas que hemos examinado en estas páginas se sitúan entre la música pop y el jazz: son piezas que se caracterizan por una estructura algo más sencilla que otras de nuestra lista, en lo que se refiere a la estructura armónica, melódica o rítmica, como, por ejemplo: *The Windmills of Your Mind* (*Les moulins de mon cœur*) de Michel Legrand, *Barataria* de Stéphane Grappelli, *Don Quichotte* y *Don Quichotte n° 2* de André Bénichou, *Don Quichotte et Sancho* de Claude Nougaro, o *Don Quichotte* de Thomy. Pero también en estos casos se puede hablar, por lo general, de una buena calidad en la composición musical, en los arreglos, etcétera. En lo que se refiere a la extensión, la mayoría de las piezas son relativamente breves: una docena tienen una duración de menos de cinco minutos; otras tienen una duración intermedia, de entre cinco y diez minutos. Solo en casos excepcionales, como la suite *Don Quichotte* de Jean Schwarz –que tiene una duración total de 44:20 minutos– encontramos obras que en el contexto jazzístico podrían ser clasificadas como extensas. En relación con la forma cabe destacar, además, que la gran mayoría de los ejemplos analizados son temas instrumentales: solo hay cuatro canciones con letra –las de Michel Legrand, Claude Nougaro, Viviane Ginapé, y Thomy–, y una pieza instrumental que cuenta con una breve introducción con letra, concretamente la recitación de un fragmento poético de apenas doce segundos (*Le chevalier à la triste figure*, de Michèle Buirette). Parece evidente, por tanto, que en el jazz francés, el mito de Don Quijote ha inspirado mayoritariamente obras instrumentales de pequeño formato.

Por último, hay que señalar que casi la mitad de las piezas examinadas en el presente trabajo –al menos nueve composiciones, si contabilizamos los dos temas de André Bénichou como uno solo– se caracterizan por un enfoque que podríamos describir como melancólico, introspectivo y romántico; se trata de *The Windmills of Your Mind* (*Les moulins de mon cœur*) de Michel Legrand, *Barataria* de Stéphane Grappelli, *Don Quichotte* y *Don Quichotte N° 2* de André Bénichou, *Quixote* de Okay Temiz y Sylvain Kassap, *Dona Quixote (Obsession)* de Viviane Ginapé, *Rossinante* de Olivier Thémines, *Don Quichotte* de Pierre Boussaguet y Carles GR, *En avant Sancho !* de Les Rugissants, así como *Sancho* de Franck Tortiller y François Corneloup. Por tanto, se puede afirmar que gran parte de las composiciones dedicadas al *Quijote* que se encuentran en el jazz francés parecen estar basados –igual que ocurre en el caso del jazz de los países de habla alemana (Hagedorn, 2019b: 209-211)– en la interpretación romántica de la novela, según la cual destacan sobre todo el idealismo y la nobleza del protagonista, el heroísmo de su empresa, y la melancolía de quienes son conscientes de que se trata, desde el principio, de una batalla perdida. Por otra parte, en el gran abanico de enfoques que encontramos en las composiciones examinadas en el presente trabajo, también hay algunas piezas que parecen estar basadas en una perspectiva bien diferente sobre el *Quijote*. Así, tenemos algunos temas con un tono alegre y op-

timista, que sin duda están relacionados con la lectura de la novela cervantina como una obra esencialmente cómica; en este sentido, destacan sobre todo las piezas *Don Quichotte et Sancho* de Claude Nougaro, y *Roy de Barataria* de Jérôme Etcheberry y su Hoozee Foozee Band. Otras composiciones parecen explorar temas como la locura del protagonista –como la suite *Don Quichotte* de Jean Schwarz, y la composición homónima del grupo Collectif Mu– o el carácter fantasmagórico, quimérico o surrealista de sus propósitos, sus ensoñaciones, sus desvaríos y sus acciones –por ejemplo, *Le rêve de Don Quichotte* de Léon Francioli y Pierre Favre, *Le chevalier à la triste figure* de Michèle Buirette, o *Don Quichotte (pt. 1, pt. 2)* de Patrice Soletti y Aurélien Besnard.

Con todo, la presencia tan destacada –y creciente– de Don Quijote en el jazz francés, principalmente en los cincuenta años pasados, y sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XXI, puede ser tomada como indicio del enorme interés que este mito literario sigue despertando en la Francia contemporánea, hasta el día de hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM-SCHMIDMEIER, Eva-Maria von (2007): «*Tema con variazioni: Don Quijote in der Musik*», in Klaus-Dieter Ertler y Sonja Maria Steckbauer (eds.), *400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*. Fráncfort del Meno, Peter Lang, 17-28.
- ALVAR, Carlos (dir.) (2005-): *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.
- ÁLVAREZ CALERO, Alberto (2017): «La recepción de *El Quijote* por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa». *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 8, 85-107. URL: <https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/195>.
- BARDON, Maurice (1931): *“Don Quichotte” en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)*. 2 vols. París, Champion.
- BARDON, Maurice (1936): «Don Quichotte et le roman réaliste français : Stendhal, Balzac, Flaubert». *Revue de Littérature Comparée*, 16, 63-81.
- BAUTISTA NARANJO, Esther (2020): *El mito de don Quijote en la novela francesa de los siglos XIX y XX*. Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes” de la Universidad de Alcalá.
- BENNETT, Marie (2014): «Does the song really remain the same? “The Windmills of Your Mind” as narrational vehicle in *The Thomas Crown Affair* (1968 and 1999)». *The Soundtrack*, 7/2, 79-88. URL: https://doi.org/10.1386/st.7.2.79_1.
- BERENDT, Joachim-Ernst (1994): *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. México DF, Santafé de Bogotá et al., Fondo de Cultura Económica.

- BERENDT, Joachim-Ernst & Günther HUESMANN (2014): *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*. Fráncfort del Meno, Fischer.
- BERTRAND, Jean-Joseph-Achille (1914): *Cervantès et le romantisme allemand*. París, Felix Alcan.
- BRAVO CASTILLO, Juan (2007): «Don Quijote como prototipo de la novela europea moderna», in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 31-83.
- CANAVAGGIO, Jean (2005): *Don Quichotte : du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. París, Fayard.
- CDMC - CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE (2014): «Schwarz Jean (1939)», in *Cdmc – Centre de documentation de la musique contemporaine*. URL: <http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/compositeurs/biographies/schwarz-jean-1939>.
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica, Instituto Cervantes.
- DENIMAL, Guy (2004): «Don Quichotte en musique ou l'utopie source de créativité». Conferencia presentada al «Groupe des Sept» [París, 28/10/2004]. URL: <http://donquijotedelamancha.free.fr/DQmusique.pdf>.
- DUÉE, Claude (2016): «Una transposición de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes: *Don Quichotte dans la Manche* de Douay y Leroux», in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 221-260.
- ESPINÓS, Víctor (1947): *El "Quijote" en la música*. Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Casa Provincial de Caridad. URL: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=229317&num_id=2&num_total=2.
- ESQUIVAL-HEINEMANN, Barbara P. (1993): *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. Nueva York, Peter Lang.
- ETCHARRY, Stéphan (2010): «En torno a la presencia del *Quijote* en la canción francesa y francófona (1950-2005)», in Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 725-744.
- ETCHARRY, Stéphan (2017a): «*Quichotte, Don*», in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación "Miguel de Cervantes" de la Universidad de Alcalá, vol. X, 10384-10385.
- ETCHARRY, Stéphan (2017b): «*Quichotte et Sancho, Don*», in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación "Miguel de Cervantes" de la Universidad de Alcalá, vol. X, 10392.

- FLYNN, Susan Jane (1984): *The Presence of 'Don Quixote' in Music*. Tesis doctoral dirigida por A. M. Vazquez-Bigi. Knoxville, The University of Tennessee. URL: http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/2647.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París, Éditions Gallimard.
- GARRIGÓS, Cristina (2009): «¿Lecturas peligrosas o mujeres alienadas? Quijotismo femenino, locura y metaliteratura», in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 307-322.
- GIORGINI, Massimiliano Adelmo (2015): «Don Quixote in American Song. Underground Hero and Champion of the Counterculture». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35:1, 49-76. URL: <https://doi.org/10.1353/cer.2015.0000>.
- GIRARD, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París, Éditions Bernard Grasset.
- HAGEDORN, Hans Christian [coord.] (2007): *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAGEDORN, Hans Christian [coord.] (2009): *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAGEDORN, Hans Christian [coord.] (2016a): *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAGEDORN, Hans Christian (2016b): «Don Quijote en el jazz», in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 547-592.
- HAGEDORN, Hans Christian (2016c): «Dulcinea Jazz: Don Quixote's Queen and Lady in some Jazz Compositions of the past fifty Years». *Literary History (Knjizevna Istorija, The Institute for Literature and Art, Belgrado, Serbia)*, 48/159, 155-184. URL: <http://knjizevnaistorija.rs/editions/159/hagedorn.pdf>.
- HAGEDORN, Hans Christian (2018): «Sancho Panza en el jazz», in Paloma Ortiz de Urbina (ed.), *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del "Quijote"*. Berna et al., Peter Lang, 135-151.
- HAGEDORN, Hans Christian (2019a): «Don Quijote en el jazz actual (2011-2018)», in Víctor Raúl López Ruiz & Domingo Nevado Peña (coords.), *Congreso Nacional Cervantino – "Querote 2019" – Quero (Toledo)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 43-55. URL: https://doi.org/10.18239/jor_18.2019.03.
- HAGEDORN, Hans Christian (2019b): «Don Quijote en el jazz de los países de habla alemana», in Alfredo Moro Martín (ed.), *Cervantes y la posteridad. 400 años de legado cervantino*. Madrid – Fráncfort del Meno, Iberoamericana – Vervuert, 193-214.

- HAGEDORN, Hans Christian (en prensa): «Los molinos de viento del *Quijote* en el jazz», in Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza & Margarita Rigal Aragón (coords.), *Literatura, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HAGEDORN, Hans Christian (en prensa): «Rocinante a ritmo de jazz», in Francisco Javier Escudero Buendía & Hans Christian Hagedorn (coords.), *Nuevas perspectivas cervantinas: Fuentes, relaciones, recepción*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HARTAU, Johannes (2007): «Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37:2 (*Cervantès et la France*), 81-106. URL: <https://doi.org/10.4000/mcv.1692>.
- HESS, Carol A. (2007): «La presencia de Cervantes en la música estadounidense del siglo XX: recepción y significado», in Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 241-252.
- HESS, Carol A. (2011): «Música de temática cervantina en el siglo XX – En América del Norte», in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, vol. VIII, 8266-8269.
- KEIPER, Hugo (2016): «“The Windmills of Your Mind”: Notes Towards an Aesthetic of the Pop Song», in Victor Kennedy & Michelle Gadpaille (eds.), *Symphony and Song. The Intersection of Words and Music*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 15-50.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2010): «Audiotopías del *Quijote* en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad», in Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 655-682.
- LE COLLETER, Thomas (2014): «“Je lui dépêcherais Pança”. *Don Quichotte* dans la mélodie française : quelques réflexions sur une adaptation (Ravel/Morand/Cervantès)», in Eve Dampierre, Anne-Laure Metzger-Rambach, Véra Partensky & Isabelle Poulin (eds.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ? Actes du XXXVII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Burdeos, Université Bordeaux-Montaigne, 199-209. URL: <http://sflgc.org/acte/thomas-le-colleter-je-lui-depecherais-panca-don-quichotte-dans-la-melodie-francaise-quelques-reflexions-sur-une-adaptation-ravel-morand-cervantes>.
- LOLO, Begoña (2006): «El *Quijote* en la música europea: encuentros y desencuentros». *Edad de Oro*, 25, 317-332.
- LOLO, Begoña [ed.] (2007): *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- LOLO, Begoña [ed.] (2010): *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

- LOLO, Begoña (2017): «*Quichotte et Sancho, Don*», in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes” de la Universidad de Alcalá, vol. X, 10392.
- LOLO, Begoña (ed.) (2018): *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2005): «Las recreaciones musicales», in Santiago Alfonso López Navia, *Inspiración y pretexto. Estudio sobre las recreaciones del ‘Quijote’*. Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana, Vervuert, 175-203.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2010): «La recepción del *Quijote* en el rock español», in Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 683-696.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2016): «De nuevo sobre la huella del *Quijote* en la música popular: atención especial a las recreaciones de la música rock», in Carlos Mata Induráin (coord.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 53-66.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2018): «La presencia del *Quijote* en la música popular española: una breve panorámica», in Carlos Julián Martínez Soria & Juan Manuel Millán Martínez (coords.), *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare. Paralelismos y convergencias*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 145-160.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2005): «El *Quijote* en el ballet», in VV.AA., *El “Quijote” y la música*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Centro de Documentación de Música y Danza) del Ministerio de Cultura y Centro Virtual Cervantes. URL: https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm.
- MÉZIAT, Philippe (2016): «Franck Tortiller / François Corneloup – *Singing Fellows*». *Citizen Jazz*, 10/01/2016. URL: <https://www.citizenjazz.com/Franck-Tortiller-Francois-Corneloup.html>.
- MONER, Michel (2004): «La recepción de *Don Quijote* en Francia». *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 7, 39-56.
- MONTERO REGUERA, José (2007): «Un libro, un personaje, un mito». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37:2 (*Cervantès et la France*), 141-148. URL: <https://doi.org/10.4000/mcv.1718>.
- MORTON, Brian & Richard COOK (2011): *The Penguin Jazz Guide. The History of the Music in the 1001 Best Albums*. Londres, Nueva York et al., Penguin.
- NIGHTHAWK (RACHOU, Claude) (2014): «[sin título; notas incluidas en el *booklet* del álbum *Reflets – Reflejos*, de Pierre Boussaguet y Carles GR]», in Pierre Boussaguet y Carles GR, *Reflets – Reflejos*. [CD]. Barcelona, Swit Records.
- NOMMICK, Yvan (2007): «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones», in Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 209-240.

- NOMMICK, Yvan (2010): «Visiones de España en la música francesa del siglo XX de inspiración quijotesca», in Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 337-356.
- NORDIN, Ingvar Loco (sin año): «*Gamma Plus!* – Jean Schwarz – *Gamma Plus*», in *Sonoloco Record Reviews*. URL: <http://www.sonoloco.com/rev/grm/e5006/schwarz.html>.
- ORTIZ-DE-URBINA SOBRINO, Paloma (2019): «El mundo mítico de la “Cueva de Montesinos” en la música para *Don Quixote* de Roberto Gerhard». *Anales Cervantinos*, 51, 125-146. URL: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2019.006>.
- PADILLA ALONSO, Elena, Benita PÉREZ CALVO & Julio Alejandro VILLALMANZO SANTAMARÍA (2016): «Los otros recorridos de *El Quijote*». *Biblioteca: Estudio e Investigación*, 31 (número dedicado a: *Paz y bien [Las órdenes mendicantes en la Ribera del Duero]*), 393-419.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2010): «Del *Quichotte* de Jacques Ibert a la escritura última de Maurice Ravel: Música para Cervantes, *Prélude de mort*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6 (Eduardo Urbina, Jesús G. Maestro, eds., *Crítica, ecdótica y poética del “Quijote”*), 187-211.
- PEYRÈGNE, Françoise (2003): «La figure de don Quichotte dans la production musicale du XX^e siècle», in Danièle Perrot (ed.), *Don Quichotte au XX^e siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, 63-78.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2010): «*Don Quijote* en el rock español: el caso de *La leyenda de la Mancha* de Mägo de Oz», in Begoña Lolo (ed.), *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 697-708.
- QUEROL GAVALDA, Miguel (2005): «Cervantes en las obras de música», in Miguel Querol Gavalda, *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 203-212 [publicado originalmente en 1948].
- ROBERT, Marthe (1972): *Roman des origines et origines du roman*. París, Éditions Bernard Grasset.
- SÁNCHEZ-MORENO, Iván (2012): «*Afar* – Doumka Clarinet Ensemble». *B/ritmos*, 14 de febrero. URL: <http://www.b-ritmos.com/doumka-clarinet-ensemble>.
- SANZ MANZANO, María Ángeles & Joaquín RUBIO TOVAR (2011): «Catálogo general», «Cronológico», «Por nacionalidades» («Música»), in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, vol. VIII, 8271-8377 [para el apartado correspondiente a «Francia»: 8364-8368].
- SCHWARZ, Jean (1981): «*Don Quichotte*», in Jean Schwarz, *Don Quichotte*. [Disco de vinilo; texto incluido en la contraportada de la funda del disco]. Viroflay, Celia Records.
- VAN HALEN, Edit (2016): «Jean Schwarz – Don Quichotte», in Edit Van Halen, *Wave Edge – A Collection of Antiques and Curios*, 2 de junio. URL: <http://wave-edge.blogspot.-com/2016/06/jean-schwarz-don-quichotte.html?m=1>.

- VILAR, Loreto (2011): «De la lucha de una mujer contra molinos de viento, o: Doña Quijote en Suiza según Maja Beutler», in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 89-111.
- VV.AA. (2005): *El “Quijote” y la música*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Centro de Documentación de Música y Danza) del Ministerio de Cultura y Centro Virtual Cervantes. URL: https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/default.htm.
- WEBER, Eckhard (2005): «Don Quijote en la historia de la música», in Carlos Mata Induráin & Miguel Zugasti (coords.), *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio”*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, vol. 2, 1743-1756.
- YLLERA, Alicia (2008): «Francia», in Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Madrid, Alcalá de Henares, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, vol. V, 4934-4960.

ANEXO

Tabla nº 1. Listado de ejemplos

COMPOSITOR, MÚSICO O GRUPO	COMPOSICIÓN (TEMA U OBRA)	ÁLBUM	AÑO
Jean Rivier	<i>Ouverture pour un Don Quichotte</i>	–	1929
Michel Legrand	<i>The Windmills of Your Mind (Les moulins de mon cœur)</i>	[sencillo: <i>The Windmills of Your Mind</i> , cantante: Noel Harrison]	1968
Jean Schwarz	<i>Don Quichotte</i>	<i>Don Quichotte</i>	1975-1976 (1981)
Léon Francioli, Pierre Favre	<i>Le rêve de Don Quichotte</i>	<i>Le bruit court...</i>	1976
Stéphane Grappelli	<i>Barataria</i>	+ <i>Cordes</i>	1978
André Bénichou	<i>Don Quichotte, Don Quichotte nº 2</i>	<i>Adagissimo</i>	1981
Michèle Buirette	<i>Le chevalier à la triste figure</i>	<i>La mise en plis</i>	1985
Okay Temiz, Sylvain Kassap	<i>Quixote</i>	<i>Istanbul' da Eylül</i>	1990
Claude Nougaro	<i>Don Quichotte et Sancho</i>	<i>L'Enfant phare</i>	1997
Collectif Mu	<i>Don Quichotte</i>	<i>Don Quichotte</i>	1997

COMPOSITOR, MÚSICO O GRUPO	COMPOSICIÓN (TEMA U OBRA)	ÁLBUM	AÑO
L'Effet Vapeur	<i>Quichotte</i>	<i>En concert – Je pense que...</i>	2002
Viviane Ginapé	<i>Dona Quixote (Obsession)</i>	<i>Viviane Ginapé invite Mario Canonge – en concert – Obsession</i>	2003
Patrice Soletti, Aurélien Besnard	<i>Don Quichotte (pt. 1, pt. 2)</i>	<i>Nocturne</i>	2003
Olivier Thémines Trio	<i>Rossinante</i>	<i>Miniatures</i>	2010
Doumka Clarinet Ensemble	<i>Don Quichotte</i>	<i>Afar</i>	2011
Jérôme Etcheberry, Hoozee Foozee Band	<i>Roy de Barataria</i>	<i>Ecce Berry</i>	2011
Pierre Boussaguet, Carles GR	<i>Don Quichotte</i>	<i>Reflets – Reflejos</i>	2014
Les Rugissants	<i>En avant Sancho !</i>	<i>L'insecte et la révolution</i>	2014
Franck Tortiller, François Corneloup	<i>Sancho</i>	<i>Singing Fellows</i>	2015
Thomy	<i>Don Quichotte</i>	<i>Thomy – 432 HZ</i>	2019

Pour une historisation des traductions : L'herméneutique critique de Jean Bollack

Irena KRISTEVA

Sofijski universitet

krustevagr@uni-sofia.bg

ORCID: 0000-0002-4513-5414

Resumen

El artículo intenta presentar los desafíos de la hermenéutica crítica de Jean Bollack. Este método de traducción recomienda que, para ser eficaz, el examen filológico que busca cerrar la distancia entre la obra y su traducción debe ser reforzado por una interpretación crítica. Al no separar el trabajo de traducción del trabajo de interpretación, la lectura del texto fuente requiere su historización radical que, sin ignorar el momento de su creación, tiene como objetivo conocer sus representaciones ulteriores. En resumen, la historización del significado del texto se convierte en la condición de su interpretación. Situada en la doble tradición del autor y del traductor, la hermenéutica crítica confronta sus horizontes de expectativa en la búsqueda del significado del original. Históricamente determinada, ofrece una aproximación crítica al texto para traducir, que toma en consideración su recepción en varios momentos y el «conflicto de interpretaciones» causado por sus lecturas.

Palabras clave: Bollack, Hermenéutica crítica, Historización, Interpretación, Traducción.

Résumé

L'article tente de présenter les enjeux de l'herméneutique critique de Jean Bollack. Cette méthode de traduction préconise que, pour être efficace, l'examen philologique qui cherche à combler la distance entre l'œuvre et sa traduction, doit être renforcé par une interprétation critique. Ne séparant pas le travail de traduction du travail d'interprétation, la lecture du texte-source demande son historisation radicale qui, sans ignorer le moment de sa création, vise à connaître ses représentations ultérieures. Bref, l'historisation du sens du texte devient la condition de son interprétation. Placée dans la double tradition de l'auteur et du traducteur, l'herméneutique critique confronte leurs horizons d'attente dans la recherche du sens de l'original. Historiquement déterminée, elle propose une approche critique du texte à traduire, qui prend en considération sa réception à diverses époques et le « conflit des interprétations » suscité par ses lectures.

Mots-clés : Bollack, Herméneutique critique, Historisation, Interprétation, Traduction.

* Artículo recibido el 5/05/2020, aceptado el 15/09/2020.

Abstract

The article attempts to present the challenges of Jean Bollack's critical hermeneutics. This method of translation recommends that, to be effective, the philological examination which aims to bridge the gap between the work and its translation, must be strengthened by a critical interpretation. Not separating the work of translation from the work of interpretation, the reading of the source text requires its historization. A radical historization aims to know its subsequent representations without ignoring the moment of its creation. In short, the historization of textual meaning becomes the condition of its interpretation. Placed in the double tradition of the author and the translator, critical hermeneutics confronts their horizons of expectation in the search for the meaning of the original. Historically determined, it offers a critical approach to the source text, which takes into consideration its reception at various times and the «conflict of interpretations» caused by its readings.

Key words: Bollack, Critical Hermeneutics, Historization, Interpretation, Translation.

1. Introduction

La méthode interprétative conçue par Jean Bollack est connue sous le nom d'herméneutique critique. Les idées du fondateur du Centre de recherches philologiques, créé à Lille en 1967, sur les problèmes soulevés par l'interprétation des œuvres antiques émergent de sa propre pratique traductive. Avec Mayotte Bollack et une équipe de collaborateurs, parmi lesquels se distinguent André Laks, Heinz Wismann, Philippe Rousseau et Pierre Judet de la Combe, il traduit Parménide et Héraclite, et les grands tragiques Euripide et Sophocle. La relecture qu'il en propose repose sur un travail philologique minutieux et ponctuel, complété d'une appréciation philosophique. L'herméneutique critique articule donc ensemble l'acte philologique (l'établissement des textes classiques par la comparaison de leurs versions conservées) et l'acte herméneutique (l'interprétation de ces textes). Elle interroge le sens de l'original et son expression : Que dit le texte-source ? Comment le dit-il ? À quoi se réfère-t-il ?

L'herméneutique critique s'applique à déchiffrer correctement les signes, les locutions et les formes textuels. Elle rend possible l'identification du sens primaire de l'original grâce à ses lectures ultérieures qui contribuent à en dégager les singularités et les différences par rapport à la traduction en cours. Placée dans la double tradition de l'auteur et du traducteur, cette démarche archéologique poursuit la quête du sens originaire, en le débarrassant des significations qui s'y sont superposées dans le temps. Historiquement déterminée, elle adopte une approche critique qui tient compte de la réception de l'œuvre au fil des siècles et du conflit de ses interprétations (Ricœur, 1969). Interdisciplinaire, elle renforce l'étude philologique qui s'en tient à l'analyse linguistique rigoureuse du texte par une interprétation critique qui présuppose la réflexion et la reconnaissance de ses références.

2. L'historisation radicale du sens

« Le philologue herméneute déchiffre une interprétation déposée dans une lecture, avant de pouvoir interpréter à son tour, en un deuxième temps, et d'en évaluer la portée » (Bollack, 2000 : 21). Ainsi, la compréhension du texte-source exige, d'abord, sa lecture ; ensuite, l'examen de toutes les lectures dont ce texte a été objet ; et enfin, la prise en considération des traditions interprétatives de l'auteur et du traducteur. Dans la confrontation inévitable de son horizon d'attente avec celui de l'auteur, le traducteur doit prendre garde à ce que ses propres attentes n'influencent pas excessivement sa compréhension de l'original et ne l'engagent pas dans une mauvaise direction, tout en cherchant à saisir l'horizon du texte et les possibilités de son interprétation adéquate. Pour objectiver sa lecture, il doit la comparer à celles effectuées par des lecteurs compétents appartenant à d'autres cultures et à d'autres époques.

La nécessité d'une historisation radicale du sens est justifiée à partir de la prémisse que le cercle herméneutique permet de découvrir le sens *dans la durée* : « Une lecture quelle qu'elle soit ne se précise pas dans un vide de lectures » (Bollack, 1997 : 94). Le traducteur avisé parvient à inscrire sa lecture dans l'histoire culturelle des lectures de l'original. En effet, celles-ci vont l'aider à émettre des hypothèses moins subjectives sur le sens originaire, l'empêcher de s'enfermer dans son interprétation limitée, lui éviter de subordonner la traduction à son expérience et à sa tradition qui peuvent voiler le sens premier du texte par une exégèse tenue pour acquise. Du reste, le traducteur moderne d'Homère ou d'Aristote est mieux placé pour accéder à leurs œuvres, aussi bien par rapport à leurs contemporains que par rapport à Sénèque ou à Dante, parce qu'il peut intégrer à sa lecture, et par là à la compréhension du sens, tout le savoir critique amoncelé depuis l'Antiquité. Somme toute, les lectures médiévales, de la Renaissance, des Lumières, etc. contribuent à mieux appréhender les œuvres classiques.

La traduction d'*Œdipe roi* de Sophocle est un exemple éloquent de cette approche archéologique qui tend à tracer les étapes de l'appropriation du texte à traduire par une culture, en parallèle avec l'actualisation de la tradition à l'horizon du traducteur. Bollack souligne, dans son avant-propos, l'importance de ces éléments pour le travail de reconstitution du sens que requiert toute traduction d'un texte ancien :

La traduction restera toujours l'aboutissement ultime ; elle fait moins passer le texte d'une langue à l'autre, qu'elle ne « traduit », sans commentaire et sans discussion, le résultat brut de l'investigation scientifique. Elle ouvre les phrases, mais ce n'est pas son but ; elle explicite, en s'exprimant. La langue toujours en suit une autre : l'allemand s'inscrit dans de l'allemand, le français dans du français. Mais elle peut le faire avec une force nouvelle, si elle s'appuie sur la précision d'un

instant de l'élucidation, et si elle s'attache à ne rendre que le sens déjà trouvé ou retrouvé. Elle devrait passer de l'idée à l'acte avec une fidélité plus exacte que linguistiquement littérale. Toute traduction est marquée par l'état de la langue (Bollack, 1995 : 8).

Bien entendu, la traduction reflète l'air du temps, l'évolution de la langue, les normes de la communauté à laquelle elle est destinée. Or, sa dépendance des conventions stylistiques et de l'académisme révèle sa détermination historique. Adepte de la méthode philologique et historique d'Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff et de la méthode matérielle et critique de Peter Szondi, Jean Bollack se dresse contre l'interprétation qui se sert d'artefacts pour remonter au sens de l'original : il la rejette avec l'argument que les textes sont des « constructions intellectuelles » autonomes, nourries d'« un regard critique sur la société de leur temps » (Bollack, 2000 : 37). L'accès immédiat à l'œuvre à traduire se révèle du coup essentiel pour sa compréhension et la réduction des mésinterprétations. L'helléniste français distingue deux formes d'*immédiateté* (Bollack, 2000 : 38-39) : *naturelle* qui dirige directement vers le texte sans se soucier de la façon dont il est abordé ; et *particulière* qui s'établit entre l'interprète et le texte à chaque lecture. En tant que condition de la compréhension, la première est indispensable pour interpréter des œuvres classiques. On recourt à la deuxième pour interpréter des œuvres contemporaines. Soumise à la subjectivité du traducteur, l'*immédiateté* particulière est polysémique : la perception change en fonction de la proximité du traducteur d'une théorie ou d'un mouvement littéraire ou philosophique. Elle reste assez équivoque, parce qu'elle ne dispose pas de critères de justification des choix critiques qui visent à diminuer les interprétations erronées. Le manque de distance la prive de la possibilité de rectification grâce aux interprétations accumulées au cours du temps.

Bollack soutient que la littéralité réside au fond de l'acte interprétatif :

Le sens littéral décide. Quand la lecture a pu finalement opter pour un texte, ce sens littéral n'est pas une « interprétation » de l'interprète. Le philologue est lié par l'interprétation qu'est le texte. Ce sens littéral n'est pas un terme quelconque, qui pourrait être déplacé comme un pion et mis en relation avec d'autres dans un jeu formel, pour la bonne raison que ce jeu, c'est l'auteur qui l'a déjà joué (Bollack, 1997 : 102).

Ainsi, le traducteur doit forcément passer par la lettre de l'œuvre : d'abord, au niveau lexical et syntaxique ; ensuite, au niveau de la structure poétique. Dans un premier temps, sa tâche consiste à rechercher le sens fixé par l'auteur : « Le sens de tout texte résulte d'un jeu savant avec les outils de la signification dont dispose un auteur. L'art seulement fixe parce que c'est toujours le "comment c'est dit" qui fait le sens » (Bollack, 2000 : 46). Cependant, ce sens n'est pas universel malgré l'insertion

du texte dans le contexte culturel et la tradition de son auteur. Dans un deuxième temps, après avoir pris conscience que le déploiement du sens dépasse l'intention de l'auteur et en l'historisant par les interprétations déposées par d'autres lectures, le traducteur pourra supprimer la distance qui le sépare de l'original.

Toutefois, les lectures critiques qui, d'une part, favorisent l'accès au sens du texte, de l'autre, peuvent l'obscurcir, le brouiller, le déformer. C'est pourquoi Bollack accorde une attention particulière à cet écueil. Primordiale pour la compréhension du sens, l'étude grammaticale est loin d'être suffisante. Et puisque la syntaxe prête souvent à l'émission de plus d'une hypothèse, pour approfondir la quête du sens et éliminer les mauvaises interprétations, il faut interroger la signification globale du texte. De même, la seule lecture philologique n'est pas suffisante en soi. Pour accéder au sens originaire, le traducteur doit effectuer plusieurs lectures dans des directions différentes, contradictoires ou complémentaires, de sorte qu'il puisse se rendre compte que la signification de l'œuvre est enrichie par le développement de son sens. Le savoir, tout comme la compréhension, est d'ailleurs historiquement déterminé :

Comprendre le contexte d'une citation, déceler les traces d'une traduction, séparer les lectures et différencier les points de vue, utiliser les résumés doxographiques où se condensent les épisodes, c'était déjà conduire à l'analyse systématique de la constitution des connaissances, poser les premiers jalons d'une historiographie intellectuelle (Bollack, 1997 : 14-15).

L'historisation du sens permet sa réactualisation par l'incorporation à sa lecture actuelle des lectures produites dans le temps. En supprimant l'écart entre le texte-source et le texte-cible, l'historisation épaulé le traducteur dans ses efforts de restitution du sens originaire d'une œuvre, qui s'est effacé au fil des siècles, pour le révéler à ses lecteurs. A cette fin, le traducteur doit poursuivre parallèlement l'observation de sa propre pratique et la critique des traductions antérieures. La confrontation des lectures d'un texte se fait donc accompagner d'un regard herméneutique.

Accrochée à l'analyse textuelle, l'approche herméneutique ne coïncide pas pour autant avec la critique littéraire. Alors que le philologue cherche le sens originaire de l'œuvre afin de le transmettre de la façon la plus appropriée, le critique littéraire, qui sous-estime l'immédiateté pour potentialiser l'implicité, met en valeur ce qui est contenu entre les lignes. L'attitude critique vis-à-vis du texte ne signifie pas non plus qu'il faut subordonner la philologie à la philosophie, mais purement et simplement qu'il faut la compléter par une réflexion. Pour être efficace, l'examen philologique qui cherche à combler la distance entre l'original et la traduction, doit être renforcé par une interprétation critique. Autrement dit, le philologue qui lit sans savoir doit s'unir au philosophe qui croit savoir sans avoir lu (Bollack, 2006 : 12). La traduction qui prend en considération les lectures contribuant à la compréhension de

l'œuvre et à l'élucidation de son sens s'impose comme une activité critique. Pour cette raison, la méthode interprétative mise en place par Bollack peut être définie comme *philologie critique*.

3. Les défis de l'herméneutique critique

L'herméneutique critique se distingue de l'herméneutique philosophique en cela qu'elle problématise la fusion des horizons du texte et de l'interprète. Rappelons que, dans *Vérité et méthode*, Hans-Georg Gadamer aborde cette question à deux reprises. La première, lorsqu'il entre dans le débat sur l'historicisme:

L'horizon du présent ne se forme donc absolument pas sans le passé. Il n'y a pas plus d'horizon du présent qui puisse exister à part qu'il n'y a d'horizons historiques que l'on devrait conquérir. La compréhension consiste au contraire dans le processus de fusion de ces horizons soi-disant indépendants l'un de l'autre (Gadamer, 1976 : 328).

La seconde, pour préciser que la fusion des horizons se produit dans le langage (Gadamer, 1976 : 401). Grâce à l'effort de compréhension, elle enlève la distance temporelle entre le texte et son interprète, ou au moins en minimise l'importance. Jean Bollack, pour sa part, la considère comme une entreprise très compliquée, conditionnée par la pluralité des horizons :

L'interprète saisit donc toujours un écart et la différence fixée dans le texte, qui interprète ce que d'ordinaire on dit. Il y a donc lieu de distinguer trois niveaux qui sans aucun doute interfèrent : il y a le dialogue déjà inscrit dans la formation originelle, puis celui, si l'on veut, que l'interprète entretient avec cette opération interne qu'il déchiffre (pour la comprendre), et enfin le dialogue que, plus près de Gadamer, il conduirait avec le résultat du déchiffrement, à savoir le contenu. La « fusion des horizons » dans l'acte de la lecture devient une affaire complexe ; ils sont nombreux (Bollack, 2000 : 90).

Toute œuvre est historiquement conditionnée par la culture dans laquelle elle s'insère, par son horizon et son écart par rapport à d'autres horizons. Pourtant, une fois écrite, elle s'autonomise, pour ainsi dire, des intentions de son auteur, et tout au long de sa vie indépendante elle peut être interprétée par de nombreuses traditions, distinctes de la sienne, qui influencent inmanquablement son interprétation. Cela signifie que l'acte de traduire réactualise le sens de l'œuvre par la confrontation avec les attentes et la rhétorique du traducteur, et avec sa tradition qui peut conditionner ses choix, voire voiler le sens premier de l'œuvre par une exégèse tenue pour acquise. Il est tout de même important de noter qu'en théorie, comme en pratique, le

traducteur peut rompre avec sa tradition, transgresser les pratiques interprétatives qu'elle favorise et proposer une relecture innovatrice du texte-source.

La traduction présume la collaboration entre les deux interlocuteurs que sont l'auteur et le traducteur. Or, l'« interlocuteur n'apporte pas seulement un savoir, il apporte une signification *a posteriori*, au moyen d'une classification progressive, d'un pas à l'autre, d'un acquiescement à l'autre » (Bollack, 2006 : 24). Fruit des recherches conjointes du texte-source et du traducteur, la décision traductionnelle dépend des compétences, des connaissances et des préférences du dernier. Le texte offre des significations ; le traducteur choisit. Conformiste, lorsqu'il correspond à la *doxa*, ou innovateur, lorsqu'il la contredit, son choix est toujours plus ou moins contingent.

Jean Bollack illustre ses idées par des exemples concrets. Parmi les diverses lectures du poème de Parménide « De la nature », il met en évidence celles de Platon, de Karl Reinhardt (1916), de Jaap Mansfeld (1964), de Martin Heidegger (1969), de Rémi Brague (1987), sans oublier la sienne (2006). Et ceci, en soulignant que les lectures successives non seulement facilitent la meilleure compréhension du poème, mais dans un certain sens l'« usent » : « De réévaluations en réévaluations, l'usage use les textes » (Bollack, 2006 : 12). Parmi les raisons possibles de la retraduction des œuvres anciennes se détache le besoin d'une interprétation qui vise à procurer aux lecteurs d'une autre époque un accès immédiat à leur sens :

Le texte impose une lecture neuve. Il apprend ce qui s'est dit dans l'histoire, à l'époque de Parménide, avant qu'il ne figure dans une histoire de la philosophie. L'histoire existe pour nous, mais elle existait aussi pour l'auteur. [...] Si la lecture critique tient un rôle essentiel, c'est d'abord que le poème s'est écrit d'une certaine façon, pour être lu de cette façon-là. L'écrit répond à une attente, et la suscite. Ce n'est pas seulement la communication d'un savoir, mais une initiation poétique [...] Mais la poésie ne retraduit aucune pensée ; c'est plutôt la pensée qui se dégage de la poésie (Bollack, 2006 : 14-15).

Le recours aux multiples lectures aide à la compréhension de l'œuvre classique qui demande constamment à être relue ; encourage de nouvelles interprétations jouissant d'une liberté consciente ; admet le renouvellement linguistique. C'est pourquoi, au lieu de se contenter d'une lecture superficielle, le traducteur doit creuser par dessous, à un niveau plus profond du texte. Cet objectif ne peut être atteint que par une étude philologique attentive assortie d'une réflexion critique ciblée afin de réduire les pertes inévitables liées à toute reconstitution. Par conséquent, l'articulation du texte-cible est basée sur un examen minutieux du texte-source et son découpage en des unités les plus petites possibles.

Un exemple à l'appui de ces observations est fourni par les deux versions françaises du fragment « De la contemplation » de Plotin : «ἐπεὶ καὶ ἄνθρωποι,

δταν ἀσθευήσωσιν εἰς τό θεωρεῖν, σκιάν θεωρίας καί λόγου τήν πράξιν ποιοῦνται...» (Plotin, sd, *Traité 30*, ΠΕΡΙ ΘΕΩΡΙΑΣ, III, 8, 31-35).

La traduction d'Emile Bréhier, fortement influencée par la tradition bergsonienne, est substantivante : «Voyez les hommes ; lorsque la contemplation *s'affaiblit chez eux*, ils *passent à l'action*, qui est une ombre de la contemplation et de la raison...» (Plotin, 1954 : 158). Les partis pris du traducteur renvoient sans doute à l'interprétation de Plotin par Bergson : « L'action, dit-il, est un affaiblissement de la contemplation » (Bergson, 1959 : 1163). La traduction d'Anne-Lise Darras-Worms (2008) est par contre dynamisante : «Voyez les hommes ; lorsque la contemplation *manque de force*, ils *font de l'action*, qui est une ombre de la contemplation et de la raison...». Respectueuse de l'original, cette version se rapproche en quelque sorte davantage du concept fondamental de Bergson, l'*élan vital*, parce qu'elle prend en considération aussi bien l'original que ses lectures consécutives, y compris celle de Bréhier.

L'herméneutique critique se distingue néanmoins de l'herméneutique littéraire par sa compréhension du rôle de l'horizon de représentation. L'herméneutique littéraire sollicite la participation active du lecteur dans l'interprétation du texte : c'est l'exégète qui fait son choix parmi les significations potentielles. Cette attitude, valorisée par Hans Robert Jauss dans son livre majeur, *Pour une esthétique de la réception*, assure l'historicité vitale de l'œuvre. Toute œuvre s'inscrit, dès sa création, dans un horizon d'attente, dont l'étude permet de suivre les changements historiques survenus dans la littérature et de mettre en rapport spécifique avec celle-ci le lecteur actuel ou antérieur. Mais, tandis que le lecteur antérieur est le prétexte de l'œuvre et de sa traduction, le lecteur actuel devient la raison des questions que l'œuvre suscite, et respectivement des insatisfactions que ses traductions précédentes provoquent, auxquelles on ne peut remédier que par une nouvelle traduction. On ne peut retourner à l'horizon d'attente originaire qu'en faisant confiance à l'horizon d'attente social, c'est-à-dire aux circonstances socio-historiques de la réception. Cela veut dire que la reconstitution historique de l'horizon d'attente n'est que sa constitution littéraire par l'herméneutique.

L'acte de lecture étant conditionné à la fois par l'horizon du texte et l'horizon du lecteur, la compréhension de l'œuvre à traduire suppose la fusion des deux horizons. La médiation des horizons est assurée par la compréhension et l'interprétation. Pour Jauss, qui entend la compréhension en clé dialogique tant dans sa genèse historique que dans son actualité, la compréhension signifie déjà traduction. La traduction conjugue la prise de conscience de la tradition et de la séquence des traductions antécédentes, et la mise à l'épreuve de l'expérience personnelle du traducteur qui réoriente sans cesse le questionnement. L'intervention du lecteur

[...] fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où

s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle (Jauss, 1978 : 45).

Résultat de la convergence du texte et de sa réception, l'œuvre s'adresse aussi bien à son public immédiat qu'aux œuvres existantes ou à venir. En assumant le point de vue de l'auteur, Bollack (2000 : 113) reproche à Jauss que dans sa logique « l'auteur n'est jamais capable de lire son propre livre, étant lui-même dépassé par l'évolution que son texte a déclenchée. Il n'y a donc pas d'écriture dans le sens d'une inscription irréductible [...] L'auteur cesse d'être l'auteur ». Il est dépassé, voire effacé, par les lectures ultérieures qui contribuent au développement du sens de son œuvre, en mettant en question son statut.

L'herméneutique critique s'oppose à toute tentative de clarifier le sens du texte à traduire. Elle ne cherche ni la compréhension univoque, ni l'explicitation de l'implicite, ni l'élucidation de l'opaque. Elle ne procure pas l'illusion que l'ambiguïté peut être dissipée, que l'incompréhensible peut être compris. Au contraire, selon Bollack, la traduction devrait conserver l'explicite dans l'original ; garder ses omissions, incertitudes, inexactitudes ; transmettre « intacte » toute sa richesse nuancée. Bref, elle devrait préserver l'*obscuritas* recherchée par l'auteur (Bollack, 1997 : 305-307).

4. La reconstitution traductive

Pour maintenir l'obscurité signifiante, le traducteur est censé faire le tri des significations possibles du texte à partir du contexte de sa production et des implications sémantiques voulues par son auteur, en tenant compte de l'évolution du sens, et sans se laisser influencer excessivement par son propre horizon d'attente :

[...] il n'est pas concevable que la polysémie échappe au projet, parce que le projet l'inclut et la tient. Toutes les variantes du désir interprétatif qui ne se placent pas sur cet axe qu'est le projet, historiquement situable, encore que situé par l'interprétation seulement, sortent des limites sévères de la philologie et de l'herméneutique. L'œuvre est inépuisable, mais suivant elle-même seulement, selon son autonomie (Bollack, 1997 : 102).

Bollack ne croit pas que la polysémie soit voulue par l'auteur. En tant que trait distinctif de la langue, la polysémie précède l'écriture. L'écrivain puise dans la multiplicité sémantique de sa langue. Sa préférence pour une signification aux dépens des autres est déterminée par le sens qu'il veut conférer à son œuvre. Cette décision définitive se transforme en intention : « L'auteur tranche, il interprète les associations, mais il y a dans l'écriture quelque chose qui toujours échappe, non qu'il y ait une

nécessité ontologique du non-dit, mais parce que le réseau que l'écriture explore est inépuisable » (Bollack, 2000 : 106). L'impossibilité d'une maîtrise totale de la polysémie du texte qui en « fait usage » (Bollack, 2000 : 21) met à l'épreuve le traducteur qui se heurte à l'exigence de discerner la polysémie voulue par l'auteur de la polysémie contingente ou résiduelle. Par ailleurs, ce qui échappe à l'écrivain évoque son identification impossible avec l'œuvre dont la signification va au-delà de l'*intentio auctoris* aussi explicite soit-elle. Or, la délimitation compliquée des intentions de l'auteur et de l'œuvre n'indique pas une surestimation excessive de l'intention du lecteur, vu l'inépuisable réseau d'interprétations déclenchées par le texte (Eco, 2001 : 6). Les problèmes de l'expression linguistique étant à la fois des problèmes de compréhension, la différence entre la langue du texte et la langue de l'interprète, c'est-à-dire l'écart qui les sépare, acquiert une importance capitale. D'autant plus qu'il reste difficile à surmonter son horizon d'attente, sa dépendance de la propre tradition et son conditionnement par le contexte historique.

Bollack ne pense pas pour autant que les divergences entre l'auteur et le lecteur soient infranchissables. Comme déjà noté, la confrontation de l'interprétation de celui-ci avec les interprétations des lecteurs avisés appartenant à d'autres traditions, y compris celle du texte original (Bollack, 2000 : 22-23), offre un moyen pour réduire la distance historique et la dissemblance des traditions. Le travail de l'interprétation peut être facilité si l'on arrive à repérer l'écart entre ce qui est fixé dans le texte et ce qui est dit à son sujet. La lecture du texte-source ne dissocie pas le travail de traduction du travail d'interprétation. Par conséquent, elle agit toujours à deux niveaux : celui de la traduction et celui de l'interprétation. Elle requiert en même temps une historisation qui, sans se détacher du moment de la création de l'œuvre, concourt à l'observation simultanée de ses perceptions historiques et de ses représentations contemporaines. L'historisation radicale du sens du texte s'instaure alors comme condition de son interprétation.

Le sens originnaire peut être clarifié par un travail philologique assidu de reconstitution et d'interprétation. Sa compréhension suppose l'application du cercle herméneutique : elle résulte de la combinaison habile des éléments de l'œuvre au bout d'une vérification patiente de chaque hypothèse admise par elle-même, même celle qui est liée aux détails les plus insignifiants. Cela implique persévérance et constance, diverses lectures et comparaisons de traductions existantes en plusieurs langues. Et explique pourquoi les membres du Centre de recherches philologiques consacrent de nombreuses années à la traduction d'un fragment, dont ils proposent parfois jusqu'à une quinzaine de variantes dans leurs commentaires :

Jean Bollack cherche, en effet, à s'écarter de toute conception déductive de l'interprétation, à savoir de l'idée que le sens d'un texte particulier serait l'expression plus ou moins médiatisée des possibilités sémantiques qu'offre une distance extérieure,

posée comme donnée non problématique et originaire (Judet de la Combe, 2003 : 319-320).

Convaincu que l'individuation de ce qui est bien connu est superflue, il se méfie des lectures qui semblent conduire directement au sens auquel il cherche à parvenir à travers des éléments de prime abord inconsistants. L'objectif fondamental serait de vaincre les résistances du texte, en faisant face aux obstacles qui empêchent d'accéder à son sens sans recourir à des explicitations. La finalité du travail herméneutique, qui consiste à « conduire le lecteur à ce point où se pose la question du sens du sens » (Bollack, 2006 : 54), est atteinte par le dialogue herméneutique entre le texte et le traducteur. Le déchiffrement du sens, dont la traduction première a déjà été réalisée par l'interprétation qui n'arrive pas à épuiser tout le réseau de significations tissées par la langue, n'exclut pas son dépassement. Il peut conduire à la modification de l'horizon d'attente du traducteur, au changement de son attitude envers le texte, à l'invalidation des hypothèses préliminaires, conditionnées par la tradition. Parce que, bien qu'il appartienne à une tradition, tout texte reste singulier, unique, inimitable. Tout texte utilise les mots de la langue à sa manière, en mettant en valeur certaines de leurs significations et en refoulant d'autres : « La pensée passe par le mot (par la "langue qui parle" en lui, le vocable), par le creux de sa littéralisation, hors syntaxe, hors l'*arrangement*, qui pourtant fait le sens dans l'interprétation des signes d'un réseau » (Bollack, 1992 : 40).

L'œuvre à traduire reflète donc le moment du surgissement, de l'inscription et de la fixation du sens dans la langue. La traduction, quant à elle, se révèle un moyen adéquat pour découvrir son sens, dans la mesure où elle « concerne d'abord le *texte* de départ dans sa différence, peut-être sa non-traductibilité, et en deuxième temps, la *langue* d'arrivée, à savoir les conditions d'y introduire ce qui ne peut pas y être facilement dit » (Bollack, 1992 : 41). Grâce à la traduction, le texte-source continue à vivre, pour reprendre les propos de Walter Benjamin, à être interprété, reformulé, renouvelé : il trouve son équivalent, c'est-à-dire il se présente comme un autre, en fonction du moment de sa traduction et son insertion dans le « parcours herméneutique » (Steiner, 1978 : 277-381). Et si l'on veut démontrer la relevance de l'œuvre, on ne peut pas se contenter de dire dans la langue-cible ce que dit la langue-source, mais on doit penser « aux équivalents qui existent et aux équivalents qu'on peut inventer entre l'écart et la fidélité, selon les textes, entre l'exotisme et le domestique, dans le cadre de références culturelles qui ne sont plus qu'à moitié familières au lecteur actuel » (Bollack, 1992 : 42). La tâche du traducteur implique sa capacité à concevoir et à surmonter la distance qui sépare l'œuvre et sa traduction. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra reconstituer l'original de façon adéquate, autrement dit parcourir le chemin de l'herméneutique de l'œuvre à l'herméneutique de la traduction. Les imperfections de cette dernière découleraient, en fait, des questions herméneutiques non résolues, du parcours herméneutique inachevé.

A partir du présupposé que le traducteur est censé transmettre le sens du texte-source dans sa propre langue, en maintenant son étrangeté, Jean Bollack ne ménage pas ses éloges à l'égard de la restitution exemplaire du texte-source dans la langue-cible, accomplie dans le brouillon de traduction de Paul Celan du quatrain introductif de « Chanson complète » de Paul Éluard :

Trois chevaux aigus
Sauf vers le nord
Trois routes perdues
Sauf vers l'aurore (Éluard, 1968 : 865)

Drei scharfe Rappen
Ausser gen Norden
Drei Strassen verloren
Ausser gen Morgen (trad. de Celan)

La version de Celan se rapproche remarquablement des vers d'Éluard, tant au niveau formel et rythmique qu'au niveau du contenu. Le lien entre le poème et la réalité « externe » est plutôt reconstitué que reproduit. Apparemment, le poète-traducteur réussit à rétablir le sens à travers la transposition guidée par une retraduction « interne ». Sa méthode consiste, en premier lieu, à démembrer le quatrain en des unités les plus petites possibles pour les articuler, en second lieu, dans sa langue. De cette façon le sens est préservé malgré la distance, cette fois-ci linguistique et non plus historique, entre l'auteur et le traducteur, entre la langue-source et la langue-cible. Et le problème de la référence « trouve sa solution esthétique dans le double mouvement d'une reconstitution et d'un dépassement, qui se croisent et se chassent » (Bollack, 1997 : 352).

La traduction « interprétante » de Celan « s'appuie et se libère » (Bollack, 1992 : 46) de l'original. Elle actualise le poème dans une « reconversion » qui possède toutes les qualités esthétiques d'un poème affirmé dans « son altérité, doublement situé, face au texte traduit, laissé en place et devenu lui-même autre devant la réfection, qui l'interprète par sa différence, et face aux principes esthétiques de la restructuration, auxquels le traducteur s'est soumis en traduisant » (Bollack, 1992 : 46). Elle fait preuve du critère établi par Bollack pour une bonne traduction : « le mouvement interprétatif qui s'est déposé dans le texte » (Bollack, 2000 : 114).

5. Conclusion

L'herméneutique critique fait fusionner, d'une part, l'herméneutique comme technique de compréhension des textes, instaurée par Friedrich Schleiermacher, et la critique qui s'interroge sur la relation entre le texte et le contexte (Judet de la Combe, 2003 : 318) ; et d'autre part, l'herméneutique de la lecture et de la traduction, l'interprétation philologique et philosophique. Doublement critique par rapport à l'œuvre interprétée et par rapport aux interprétations précédentes de cette œuvre, elle

permet de faire sortir la traduction des antinomies traditionnelles afin de la focaliser sur la recherche du sens, la vision du monde et le rapport avec l'étranger. En résumé, Jean Bollack considère la traduction comme une expérience dialogique, fondée sur la compréhension de l'autre et le respect de sa pensée, et l'herméneutique comme l'art de la mise à distance.

Pour accéder au sens de l'œuvre, le lecteur doit entreprendre un dialogue avec elle et, à partir de ses propres histoire, expérience, horizon d'attente et, en tenant compte de ses autres interprétations, conditionnées par d'autres horizons culturels, essayer de se rapprocher autant que possible de son sens originaire. Dans cette perspective, le lecteur privilégié d'un texte est le dernier parce qu'il peut bénéficier de toutes les lectures antérieures. Il ne faut pas oublier toutefois que le texte qu'on traduit pour comprendre s'interprète lui-même, en s'écrivant. Le traducteur compétent doit déchiffrer notamment cette première lecture effectuée par le texte, en se servant de toutes ses lectures ultérieures. Le sens serait alors une sorte d'interprétation des interprétations. Ainsi,

(1.) Ou bien l'on interprète *avant*. On traduit un sens déjà trouvé, circonscrit hors traduction.

(2.) Ou bien l'on interprète en traduisant, *un moyen* de la traduction. On risque de perdre le sens, pour trouver autre chose (on ne sait pas quoi).

(3.) Ou bien on montre au moyen d'une interprétation nouvelle que l'on interprète, ou que l'on n'interprète pas, et que la traduction fait autre chose que le texte.

(3.) apporte la démonstration de (2.), par le passage à la limite. La différence radicale s'affirme contre l'altération (Bollack, 1992 : 46).

Les étapes successives de la *méthode Bollack* peuvent être synthétisées comme il suit : retour à l'origine ; maintien de l'obscurité signifiante de l'original ; historisation radicale ; ouverture de l'ancien vers l'actuel ; renouvellement de l'œuvre par la traduction. Mais elle présente néanmoins deux moments équivoques : Peut-on avoir la certitude que la version retenue par le traducteur parmi toutes les hypothèses interprétatives soit la bonne ? Ou que l'ambiguïté du texte-source soit vraiment recherchée par son auteur ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BERGSON, Henri (1959) : *Œuvres. Édition du Centenaire*. Paris, PUF.

BOLLACK, Jean (1992) : « Arrêt sur le sens ». *L'âne*, 50, 40-46.

BOLLACK, Jean (1995) : *La naissance d'Edipe*. Paris, Gallimard (collection « Tel »).

- BOLLACK, Jean (1997) : *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*. Paris, Le Seuil (coll. « L'ordre philosophique »).
- BOLLACK, Jean (2000) : *Sens contre sens. Comment lit-on ?* Genouilleux, Éditions La passe du vent.
- BOLLACK, Jean (2006) : *Parménide. De l'étant au monde*. Lagrasse, Verdier (coll. « Verdier poche »).
- DARRAS-WORMS, Anne-Lise (2008) : « Action et contemplation : quelques remarques à propos du traité 30 (III, 8) des "Ennéades" de Plotin », in *Colloque international Bergson, Sarailiev et le pragmatisme*, Sofia, Nouvelle université bulgare.
- ECO, Umberto (2001) : *Experiences in Translation*. Toronto, University of Toronto Press.
- ÉLUARD, Paul (1968) : *Œuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- GADAMER, Hans-Georg (1976) : *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduit de l'allemand par Etienne Sacre. Paris, Le Seuil (coll. « L'Ordre philosophique »).
- JAUSS, Hans Robert (1978) : *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des Idées »).
- JUDET DE LA COMBE, Pierre (2003) : « Interprétation et poésie critique ». *Critique : L'art de lire de Jean Bollack*, 672, 317-331.
- PLOTIN (sd) : *Traité 30, ΠΕΡΙ ΘΕΩΡΙΑΣ*, III, 8.
- PLOTIN (1954) : *Ennéades*, VI, 2^{ème} partie Texte établi et traduit par Émile Bréhier. Paris, Les Belles Lettres.
- RICCEUR, Paul (1969) : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Le Seuil (coll. « L'ordre philosophique »).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1999) : *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*. Traduit de l'allemand par Antoine Berman et Christian Berner. Paris, Le Seuil (coll. « Points essais »).
- STEINER, Georges (1978) : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer. Paris, Albin Michel.

L'imaginaire d'images : une réflexion sur la photographie chez Barthes, Duras et Guibert

Antonella LIPSCOMB

Investigadora independiente

antonella_lipscomb@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-5046-8099

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la relación entre autobiografía, fotografía y autoficción en una selección de autobiografías francesas del siglo XX como *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes, *L'Amant* de Marguerite Duras y *L'image fantôme* de Hervé Guibert. Examinaré la relación compleja que estos autores mantienen con los retratos fotográficos que eligen integrar o simplemente aludir en sus autobiografías y mostraré como el conflicto entre imágenes textuales e imágenes visuales del « yo » refuerza las frágiles fronteras entre autobiografía y autoficción.

Palabras clave: autobiografía, fotografía, autoficción, literatura francesa del siglo XX.

Résumé

L'objectif de cet article est d'analyser la relation entre autobiographie, photographie et autofiction dans une sélection d'autobiographies françaises du XX^e siècle, en particulier *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes, *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'image fantôme* de Hervé Guibert. J'examinerai la relation complexe que ces autobiographies entretiennent avec les portraits photographiques qu'ils choisissent d'intégrer ou simplement de mentionner dans leurs autobiographies et j'expliquerai comment le conflit entre images textuelles et visuelles de soi, renforce la faible frontière entre autobiographie et autofiction.

Mots-clés : autobiographie, photographie, autofiction, littérature française du XX^e siècle.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the relationship between autobiography, photography and autofiction in a selection of 20th century French autobiographies, such as *Roland Barthes par Roland Barthes* by Roland Barthes, *L'Amant* by Marguerite Duras, *L'Image fantôme* by Hervé Guibert. I will examine the complex relationship these autobiographers maintain with the photographic portraits they choose to integrate or simply allude to in their autobiographies and show how the conflict between textual and visual images of the self reinforce the fine line between autobiography and autofiction.

* Artículo recibido el 2/05/2020, aceptado el 22/10/2020.

Keywords: autobiography, photography, autofiction, 20th century French Literature.

1. Introduction

L'inclusion de photographies dans l'écriture autobiographique est un phénomène relativement récent dans la littérature française. La photographie semblerait faire appel au réel, fournir des preuves de la réalité vécue de l'auteur au-delà de ce que celui-ci pourrait la manipuler à l'écrit. Elle constitue en effet une trace physique de la réalité et paraîtrait par conséquent plus référentielle que le langage. Le but de cet article est d'analyser la relation entre autobiographie, photographie et autofiction chez trois autobiographes français : Roland Barthes, Marguerite Duras et Hervé Guibert. Je propose d'examiner la relation complexe que ces auteurs maintiennent avec les images photographiques qu'ils choisissent d'intégrer ou simplement de mentionner dans leurs récits et de montrer comment le conflit entre images textuelles et images visuelles brouillent les frontières entre autobiographie et fiction, se rapprochant ainsi à celles de l'autofiction.

Image et texte : pouvoir voir et lire l'auteur, n'est-ce pas le désir de tout lecteur ? Combien de fois ne nous sommes-nous pas surpris à scruter sur la couverture ou sur le dos de certains livres le portrait d'un auteur, animés par une sorte d'attraction, de curiosité. Est-ce le désir de vérifier si son visage ressemble à ce qu'il écrit ? Comme dans ces « photos pelliculées qui recouvrent les romans » et qui empêchent, d'après Guibert (1981 : 69), de « constituer lentement » et mentalement l'image du protagoniste « à partir de propositions successives de l'auteur ». Ce qui nous intéresse dans cet article n'est pas seulement ce que pense le lecteur de cette complémentarité entre image et texte de l'auteur, mais surtout ce que pense ce dernier sur ce dévoilement dont il semble « visiblement » à faveur. Insérée dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La chambre claire* de Roland Barthes ou simplement évoquée dans *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'image fantôme* de Hervé Guibert, la photographie entrave tous les jeux de l'énonciation et de l'identité que ces auteurs se sont appliqués à déployer dans leurs textes. S'agissant ici de textes autobiographiques où l'intention de l'auteur est moins de se montrer que de jouer à s'éclipser, la photographie, constate justement Jacques Lecarme (1997 : 255), « fait bon marché des stratégies que l'auteur déploie dans son *incipit*, en jouant sur les valeurs diverses du "Je" ». C'est en effet l'image d'un « il » ou d'un « elle », une image définitive que la photographie invite le lecteur à créer, une image virtuelle, évidemment, mais qui s'oppose à l'image textuelle que l'auteur souhaite exposer. Image textuelle contre image visuelle est donc la lutte que semblent mener tous ces auteurs, plus intéressés à cacher leur « je » qu'à le montrer.

1. Images de soi

Roland Barthes par Roland Barthes (1975) est le 96^e volume de la collection « Écrivains de toujours », une collection où la biographie de l'auteur s'accompagne de photos personnelles et de certains textes choisis. *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est pourtant ni une biographie, ni un album de photographies, mais plutôt un simulacre de biographie par le biais de la photographie où l'auteur sépare délibérément texte et images, en créant ainsi deux parties clairement définies. C'est dans la première partie du volume que l'auteur choisit d'exposer ses photographies qui incluent des photos de lui-même enfant, adolescent et adulte, mais aussi des photos de lieux et de gens qui ont marqué sa vie : Bayonne, sa mère, son père, ses grands-parents. Ce sont surtout des images qui le « fascinent », qui le « sidèrent », sans savoir pourquoi (Barthes, 1975 : 5). Un choix qui explique la nature hétéroclite des illustrations qui incluent, entre autres, une lettre, une composition française, une feuille de maladie, un poème de Heine.

Devenant pour la première fois littéralement visible au lecteur, Barthes semble inviter le lecteur à pénétrer, ne serait-ce que superficiellement, le domaine du privé. On serait presque tenté de dire qu'il s'agit d'images « scriptibles », permettant au lecteur d'être à la fois consommateur et producteur du message photographique. Mais les légendes qui accompagnent ces photographies coupent court à toute fantaisie, limitant celles-ci au strictement « visible » ou « lisible », à l'image finie, au lieu de l'alimenter de commentaires qui feraient d'elle une image « scriptible », prête à être interprétée. Titre prometteur pour un lecteur avide de confidences, la prétendue transparence de ce *Roland Barthes par Roland Barthes*, n'est en réalité qu'un leurre. C'est ce qu'annonce la mention liminaire « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », qui permet à l'auteur de révoquer toute question de fidélité vis-à-vis de ce qu'il s'apprête à raconter, ou cet autre avertissement au lecteur, placé en introduction, qui immunise pareillement Barthes (1975 : 5) contre toute explication qu'il donne de l'image en question : « Ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire ». Par conséquent, dès le début, le problème du sujet est posé : qu'il s'agisse du sujet de l'énonciation ou du sujet de l'énoncé – écrit ou photographique – difficile d'associer texte et images à un « moi » qui ne pense qu'à se dérober. « Moi par moi ? Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! » (Barthes, 1975 : 156), déclare plus loin l'auteur en guise de provocation.

Pourtant, si l'écriture est imaginaire, rien d'imaginaire, apparemment, dans la photographie : elle est la saisie du réel, le « ça est » ou le « ça a été » du référent. Comme dirait Italo Calvino (1990 : 39) dans sa nouvelle *L'avventura di un fotografo* : « le foto [...] acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio ». La photo donne ainsi une assurance indéniable : quelque chose a vraiment été comme ça. Dans la photo, affirmera plus tard Barthes (1980 : 18) dans *La chambre claire*, « le référent adhère ». Donc s'il est légitime de se demander en bas d'une photo de jeunesse : « D'où vient donc cet air-là ? La Nature ? le Code ? » (Barthes, 1975 : 38), difficile

d'affirmer devant deux autres portraits datant de 1942 et 1970 : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! » (Barthes, 1975 : 40). Évidemment, il n'est pas toujours facile d'adhérer à ce que le photographe a capturé. Le plus souvent, le « ça » photographié ne correspond pas à l'image que l'on a de soi. C'est ce qui incite Barthes (1975 : 5-6) à déclarer que l'imagerie le met « en état d'inquiétante familiarité », puisque si c'est bien son corps « qui s'y donne à lire », ce n'est pas son « moi » que la photo parvient à reproduire : « La photographie de jeunesse est à la fois très indiscreète [...] et très discrète (ce n'est pas de "moi" qu'elle parle) ». Par conséquent, lorsque l'image dit : « tu es cela », telle la photo de Barthes (1975 : 25), nouveau-né, dans les bras de sa mère, accompagnée de la légende « *Le stade du miroir* : "tu es cela" », clin d'œil évident à Lacan, comment ne pas s'irriter ? Quoi de plus insupportable, en effet, que cet impératif de l'image photographique qui force à se conformer à ce que le photographe a capturé. Rien de pire car, quel que soit mon effort ou mon désir de voir mon image coïncider avec mon « moi », c'est « moi », explique Barthes (1980 : 26-27) dans *La chambre claire*, « qui ne coïncide jamais avec mon image ». Difficile, évidemment, de savoir qui est ce « moi », ou comme s'interroge Barthes (1975 : 40) dans une autre légende qui accompagne deux photos de lui : « – Qu'est-ce que ce "vous" auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas ? ». Aucune réponse, mais une constatation qui suggère par l'emploi de la deuxième personne du pluriel, la distance entre son corps photographié et son « corps de vérité » :

Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] Même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire (Barthes, 1975 : 40).

En d'autres mots, la photo renvoie à l'identité et non à la vérité. Comme Barthes le démontrera dans *La chambre claire* : « Une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet [...] elle le donne « en tant que lui-même », [et non] « tel qu'en lui-même » (Barthes, 1980 : 160).

C'est donc toujours un « moi » alerte qui pose devant l'objectif et qui vit avec angoisse sa reproduction sur papier. Une « pose » que le lecteur peut facilement identifier dans une photo datant de 1970 (Barthes, 1975 : 41), où l'auteur, assis à son bureau, la tête tournée vers l'objectif, semble suggérer :

Je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien [...] l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie (Barthes, 1980 : 26).

Une déclaration ironique qui confirme l'illusoire authenticité du sujet photographié, à la fois acteur, imposteur ou encore ce « personnage de roman » de l'incipit auquel Barthes (1980 : 29-30) souhaiterait s'identifier :

Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit [...] je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis immanquablement frôlé para une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture.

Impossible donc pour le modèle d'être simplement soi-même, impossible d'atteindre cette neutralité du corps, « un corps qui ne signifie rien », ce « degré zéro » tant recherché (Barthes, 1980 : 27). Si le photographe vise l'être, il ne capte par conséquent que le paraître, car ce que « je » suis lui sera toujours interdit. Même devant ces photos de Barthes (1975 : 42) âgé, où il est montré dans « son espace de travail », le corps livré « à la jouissance de peindre, d'écrire, de classer », seuls moments où son corps est, dit-il, « libre de tout imaginaire », difficile d'affirmer qu'il s'agit de son « corps de vérité ». C'est, d'après Barthes (1980 : 25), la sensation d'être regardé qui change tout : « Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image ».

Un sentiment que partage aussi Hervé Guibert dans la préface de *Dialogue d'images* où il constate, dans les portraits photographiques pris par Hans Georg Berger, l'improbable coïncidence entre ce qu'il est et ce que lui montre la photographie : « Rarement le sujet se retrouve dans sa propre histoire : il en est sorti de force par l'empreinte du photographe, ce déterminisme du cadre qui l'efface un peu comme individu » (Guibert, 1992 : 3).

Impossible d'atteindre cet idéal de transparence dont parle Barthes ; c'est toujours un personnage qu'il voit dans ces photos, autrement dit un « il » et pas son « je :

Je suis bien l'acteur de toutes ces fantaisies, et pourtant il me dépasse, il me surprend, et je peux parler de lui comme d'un personnage de roman, et peut-être d'un roman que moi-même j'aurais écrit, il y a entre lui et moi toute la distance accomplie dans le passage d'un *je* à un *il*, et bien d'autres distances (Guibert, 1992 : 1).

Une distance qu'explique Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* en employant le « nous », « vous » ou « il » pour désigner son « moi » photographié et suggérer le contraste entre image intérieure et image extérieure, en d'autres mots, l'image d'un corps qui ne correspond pas à l'idée que l'auteur se fait de lui. Telle la photo du jeune Barthes (1975 : 32) seul, allongé sur le sable d'une plage déserte, et qu'il accompagne par la légende : « Nous, toujours nous... ». Comme l'explique encore Guibert, les photos racontent en effet toujours des histoires et font des sujets photographiés des personnages bien différents de ce qu'ils sont en réalité :

Le modèle semble jouer et composer une biographie, peut-être exacte, peut-être apocryphe. Les moments sur lesquels il s'est découpé sont-ils vrais, sont-ils faux ? Ils sont souvent « incroyables mais vrais », indéniablement vécus, en train de se vivre, mais ils surprennent le sujet un peu hors de lui-même, suspendu dans sa pose comme dans une aura, une négation ou un déguisement de soi-même (Guibert, 1992 : 2).

C'est ce qui incite, par exemple, Marguerite Duras à souhaiter se faire photographe « endormie » ou « en train d'écrire » :

Je pense que j'ai un visage différent dans ces moments où je suis au plus loin de moi-même. Mais ce n'est pas possible. Ça n'existe pas. Car je saurais toujours, au plus profond de moi-même qu'on est en train de me photographier, je le sentirais et je prendrais une pose pour la photographie (*apud* Armel, 1990b : 147).

Ce que tous ces dédoublements et détachements suggèrent, c'est que la photographie est, comme dirait Barthes (1980 : 28) dans *La chambre claire* : « l'avènement de moi-même comme autre ».

D'autre part, l'image immobilise, fixe, comme le constate encore Barthes (1980 : 27) dans *La chambre claire*, elle est « lourde, immobile, entêtée » ; alors comment prétendre la faire coïncider avec un « moi » « léger, divisé, dispersé » ? Contrairement au miroir qui reflète une image dynamique, la photo est une image statique, un arrêt dans le temps et représente quelque chose qui sera toujours séparé de son référent, parce que dépourvu de vie, de tout ce qui a trait au vivant. La photo suppose, également, l'unique fois de son référent, une fois qui ne se laisse pas reproduire ou pluraliser, quel que soit le nombre de ses reproductions ou même l'artifice de sa composition. Comme l'explique Barthes dans *La chambre claire* : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini, n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, 1980 : 15).

Le référent est donc « existentiellement » absent de la photographie, disparu dans l'unique fois passée de son avènement. Par conséquent, si la photo certifie que ce que l'on voit a réellement existé dans le passé, elle détourne cependant le procès d'identification en montrant quelque chose d'absent. Le « ça a été » est donc accompagné d'un « jamais plus ainsi », provoquant parfois chez le sujet regardant un désir de passer « outre l'irréalité de la chose représentée » (Barthes, 1980 : 179), dans un vain effort d'éviter ce que la photographie ne fait que suggérer : la mort. Devant la photographie, il se passe, en effet, quelque chose de fou et de cruel, qui nous fait constater la mort de la personne photographiée. C'est ce que constate Barthes dans *La chambre claire* au sujet d'une photo de sa mère enfant : « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que

le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (Barthes, 1980 : 150).

Si la photo est bien une duplication du réel, elle reste donc essentiellement présentation morte du référent. Pas surprenant, alors, que Barthes (1975 : 34) parle de lui à la troisième personne lorsqu'il se réfère à une photographie de lui adolescent : « pronom de la non-personne », explique l'auteur, le « il », semblable à la photo, « annule et mortifie son référent » et peut vouloir dire « je parle de moi *comme d'un peu mort* » (1975 : 171). Pour Guibert, condamné à mourir du virus du sida à l'âge de trente-trois ans, la photo représente non seulement la mort abstraite du référent, mais plus cruellement sa mort concrète. Semblable à Barthes (1980 : 150) qui, dans *La chambre claire*, frémit devant la photo de sa mère en pensant « elle va mourir », Guibert, en regardant toutes les photos qu'il possède de lui, ne peut s'empêcher de voir, en même temps qu'un « cela sera », un « futur antérieur dont la mort est l'enjeu ». Dans le fragment intitulé « L'Album » de *L'image fantôme*, en observant son évolution à travers le temps, Guibert remarque : « J'étais attentif aux transformations de son visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort » (Guibert, 1981 : 67).

Ici, l'identification à un « personnage de roman » n'est pas comme chez Barthes un artifice inventé pour dérouter le lecteur, mais une « occupation malsaine et funèbre » destinée à distraire son auteur (Guibert, 1981 : 67). En prenant du recul par rapport à son image, c'est de sa mort que Guibert s'occupe à se détacher. La photo lui permet en effet de projeter sur l'autre qu'il voit dans son image, sa propre destinée. Ailleurs, ce n'est plus son visage qu'il observe du dehors, mais son corps malade :

L'histoire d'un corps, effectivement d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu [...] mais d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps (in Donner, 1992: 145).

Un désaccord entre le « moi » et le « ça » du corps qu'éprouve aussi Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* lorsqu'il explique :

L'imagerie agit comme un médium et me met en rapport avec le « ça » de mon corps ; elle suscite en moi une sorte de rêve obtus, dont les unités sont des « dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bras qui ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi (Barthes, 1975: 5).

Mais là encore, la différence avec Guibert est que celui-ci ne se détache pas de son corps par désir d'abstraction mais pour se protéger en quelque sorte de l'image changeante de son corps malade, ce « il » qu'il découvre chaque jour dans son reflet. Un corps, explique l'auteur, « mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des

rapports », comme s'il s'agissait d'un personnage, de son « propre personnage » (*apud* Donner, 1992 : 145). L'*eidos* de la photographie est donc la mort : pour le sujet regardant d'abord, mais ensuite et surtout pour le sujet regardé, car celui-ci découvre l'essence mortifiante de la photographie sous la formule « ça a été », où il faut entendre un passé, une réalité, mais aussi un futur, inscrit dans le présent même de la photographie.

Devenu « Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne », Barthes (1980 : 31) ne peut lutter contre la fixité de l'image photographique que par le texte, en offrant au lecteur une image mobile, indéterminée. Un défi qu'il parvient à relever dans *Roland Barthes par Roland Barthes* à travers les légendes où, comme dirait Lecarme (1997 : 255), l'« identité narrative » se fait « contre la photo d'identité ». Par conséquent, s'il est vrai que les photos sont parfois très indiscretes, en livrant au lecteur une certaine intimité, un aspect de la vie privée de l'auteur, les légendes ou commentaires qui accompagnent tous ces clichés s'appliquent à dissimuler tout ce qu'elles peuvent révéler. Images et texte créent ainsi un jeu complexe où l'auteur prend soin de ne pas trop s'exposer. C'est ce que suggère le commentaire laconique qui accompagne un portrait du père : « Le père, mort très tôt (à la guerre) n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice » (Barthes, 1975 : 19). Plus frappante est la légende de la photo qui représente Barthes (1975 : 12) adolescent où l'auteur, ignorant son portrait au premier plan, s'attache à décrire le « grand jardin », dont le lecteur ne voit presque rien, et l'allée du fond, qui apparaît encore moins. Parfois, ce n'est plus la photo qui inspire la légende, mais la légende ou le texte qui suggère une photo. Aussi la photo intitulée « Détresse : la conférence », et celle qui suit, « Ennui : la table ronde », illustrent-elles ce que l'auteur annonce à la page précédente, sous une photo de lui-même enfant, assis sur un talus herbeux, l'air maussade :

Enfant, je m'ennuyais souvent et beaucoup [...] et cela s'est toujours vu. C'est un ennui panique, allant jusqu'à la détresse : tel celui que j'éprouve dans les colloques, les conférences [...] partout où l'ennui peut se voir. L'ennui serait-il donc mon hystérie ? (Barthes, 1975 : 28).

La légende serait ainsi employée comme un moyen de détourner l'attention du lecteur manipulé et amené à des réflexions et réactions déjà prévues par l'auteur. C'est le cas de la photo qui clôt la partie photographique de *Roland Barthes par Roland Barthes* intitulée « Gaucher » où la légende incite le lecteur à se fixer sur ce gros plan de l'auteur allumant une cigarette de sa main gauche, sa main droite fourrée dans la poche de sa gabardine. Une image qui relève du mythe de l'écrivain : regard sombre, cigarette à la bouche, air ténébreux. C'est donc plus qu'un « gaucher » que l'image nous montrerait : la légende « gaucher », remarque justement Philippe Roger (1986 : 163), « réduit le mythe de l'écrivain, d'un implicite : 'Je ne suis pas cet écrivain auquel vous m'identifiez. Je (ne) suis (qu'un) gaucher ». En s'adjectivant lui-même, c'est Barthes qui impose son

image à autrui et coupe court à toutes les interprétations que le lecteur peut lui donner. L'image que le lecteur voudrait voir est par conséquent devancée par cette image que l'auteur veut lui montrer, une sorte de mise à mort du lecteur plutôt que celle de l'auteur. Si dans un fragment intitulé « Gaucher », en écho à cette légende et à cette photo, Barthes s'applique à redéfinir cette adjectivation, c'est encore une fois dans l'espoir de fuir l'image imposée par autrui : « On mange au rebours de la place assignée aux couverts : on retrouve la poignée de téléphone à l'envers, lorsqu'un droitier s'en est servi avant vous ; les ciseaux ne sont pas faits pour votre pouce » (Barthes, 1975 : 102). Double ruse et double limitation de la liberté du lecteur : l'écriture sauve d'abord Barthes de l'image et ensuite de l'adjectif. Mais ce jeu de cache-cache de l'auteur trahit en même temps sa peur : peur que l'image ne devienne « *Imago* », comme semble suggérer le fragment intitulé « L'adjectif » qui côtoie précisément cette fameuse image :

Il supporte mal toute image de lui-même, souffre d'être nommé.
Il considère que la perfection d'un rapport humain tient à cette vacance de l'image : abolir entre soi, de l'un à l'autre, les adjectifs : un rapport qui s'adjectivise est du côté de l'image, du côté de la domination, de la mort (Barthes, 1975 : 47).

Roland Barthes par Roland Barthes n'est donc pas un livre d'images, mais un livre écrit contre elles, contre les images imposées du dehors, celles que les autres ont de « nous », mais aussi contre les images que l'on ne cesse de produire, celles que l'on s'offre à soi-même ou que l'on donne à voir aux autres. Rien de pire en effet pour Barthes que d'être prisonnier d'une image, à la merci du regard d'autrui, prêt à être interprété. Comme il le suggère dans *La chambre claire* : « Les autres – l'Autre – me déproprièrent de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils » (Barthes, 1980 : 31).

Cette œuvre, « comme toute œuvre d'écrivain », constate Lecarme (1997 : 256) « est une négation de toutes ses photographies susceptibles d'être récupérées ». « Ce que la société fait de ma photo, ce qu'elle y lit », remarque encore Barthes (1980 : 31) « je ne le sais pas (de toute façon, il y a tant de lectures d'un même visage) ». Dans cet impossible mariage du « visible » et du « lisible », le lecteur se trouve aussi malgré lui, condamné à l'« imaginaire » : l'imaginaire de lecture.

3. A la recherche de l'ombre claire

Dans *La chambre claire* (1980), c'est dans une toute nouvelle optique que Barthes envisage son rapport avec l'image. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes*, *La chambre claire* est un livre « sur » et non plus « contre » la photographie. Les images sont donc ici à l'origine de l'écriture, et non plus, comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'accompagnement encombrant d'une procédure. Plus question ici d'esquiver la photo, mais bien de l'exposer et à travers elle, s'exposer. Texte et images

imprègnent d'intimité la lecture de ces pages et se partagent ainsi le plaisir de dévoiler au lecteur un nouveau visage de cet auteur resté jusque-là volontairement en marge. Les raisons de ce virement sont à chercher avant tout dans la nature des photographies publiées. Il ne s'agit plus ici de photos appartenant à la collection privée de Barthes, mais celles de photographes réputés : Avedon, Kertész, Mapplethorpe, Nadar, pour n'en citer que quelques-uns. Ce n'est donc plus l'auteur qui y est exhibé mais autrui. Par conséquent, plus besoin d'opposer image textuelle et image visuelle pour empêcher celle-ci de se cristalliser : l'absence de photos personnelles dans *La chambre claire* permet à l'image textuelle de se déployer en accord avec l'image visuelle. Ce qui différencie aussi *La chambre claire* de *Roland Barthes par Roland Barthes* est son manque de protection. Finies les tentatives d'innocenter le sujet par la simulation : faire comme si « *tout ceci* » était « *comme dit par un personnage de roman* » (Barthes, 1975 : incipit). Plus question de se cacher ; *La chambre claire* se caractérise par son manque de justification, par une narration lui ne ménage plus de retraite à l'auteur.

Dans cette *Note sur la photographie*, Barthes ne parle que des photos qui le touchent de façon affective et s'intéresse non pas à « la » mais à « sa » photographie. Si l'on consulte l'index des photos publiées à la fin du livre, on constate un côté étonnamment hétéroclite dans les images de *La chambre claire* : « rien à voir », comme dirait l'auteur, « avec un corpus : seulement quelques corps » (Barthes, 1980 : 21). D'ailleurs, à peine le sous-titre de *La chambre claire* a-t-il affiché l'ambition de traiter la photographie, fût-ce avec la modestie d'une « Note », que l'existence même de l'objet est mise en question : « Au fond [...] je n'étais pas sûr que la Photographie existât » (Barthes, 1980 : 14). Pas de théorie donc, ni d'histoire de la photographie, mais un système d'investigation libre de tout discours critique – « de la sociologie, de la sémiologie et de la psychanalyse » – résistant, en gros, à « tout système réducteur » (Barthes, 1980 : 20-21). Par conséquent, si les photographies ne montrent plus sa personne, elles n'en sont donc pas moins très personnelles, révélant les goûts et sentiments d'un auteur qui ne cherche plus à se cacher.

Le style de *La chambre claire*, est donc celui du « je », de la première personne du singulier, et non plus du « il », « vous » ou « nous » comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes*. Un « je » qui d'emblée donne le ton à cette recherche, et fait clairement écho à celui qu'emploie Proust dans sa *Recherche* : « Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme » (Barthes, 1980 : 13). Que *La chambre claire* soit écrite à l'ombre de Proust, c'est ce que Barthes (1980 : 162) ne manque pas de souligner dans le texte lorsque, citant *La Recherche* pour la troisième fois, il écrit : « Proust (encore lui) ... ». Mais si Barthes emploie la première personne du singulier, le passage à un culte du « moi » n'est à aucun moment envisagé. Il s'agit en effet d'après l'auteur :

Encore moins pour emplir de mon individualité la scène du texte ; mais au contraire, pour l'offrir, la tendre, cette individua-

lité, à une science du sujet, dont peu importe le nom, pourvu qu'elle parvienne (ce qui n'est pas encore joué) à une généralité qui ne me réduise ni ne m'écrase (Barthes, 1980 : 36-37).

L'éthique est donc celle de toute l'écriture de Barthes (1980 : 27) : expérimenter les formes, les travailler sans jamais les fixer, aspirer à ce « degré » idéal : le « degré zéro » de l'écriture. S'interrogeant sur ce que « [s]on corps sait de la Photographie », Barthes (1980 : 22-24) constate n'avoir à « [s]a disposition que deux expériences : celle du sujet regardé et celle du sujet regardant » ou, pour reprendre sa terminologie : les sentiments éprouvés par le *Spectrum* et le *Spectator*. Voulant comprendre aussi pourquoi certaines photos retiennent son attention et d'autres pas, l'auteur élabore un système d'évaluation personnelle. Deux autres concepts entrent alors en jeu pour expliquer le plaisir que le *Spectator* ressent devant une photo : le *studium* et le *punctum*. Le premier terme, *studium*, désigne le bord culturel de la photographie, l'envie de recherche et de classification intellectuelle. Comme l'explique Barthes :

C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement [...] que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions (Barthes, 1980 : 48).

Le *punctum*, de son côté, représente le bord affectif d'une photographie, c'est ce « second élément » qui vient rythmer le *studium*, le « scander » : « le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit*, *me poigne*) » (Barthes, 1980 : 49). Avec le *punctum*, le mouvement est inverse à celui du *studium* : « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (Barthes, 1980 : 48-49).

Les termes *studium* et *punctum* sont donc en quelque sorte le pendant, pour la photographie, des termes « lisible » et « scriptible », dans *Le plaisir du texte* (1973). Comme le texte, la photographie propose une lecture culturelle des photos, et une lecture beaucoup plus personnelle, jouissive. Lorsque Barthes aborde le *studium*, son manque d'intérêt, remarque Bernard Comment (1991 : 121), « semble tenir entre autres à ce qu'il s'agit là le plus souvent de la part intentionnelle du photographe ». Barthes (1980 : 60) affirme en effet que « la photo devient 'surprenante' dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise ». Plus loin, il rajoute :

Du point de vue de la réalité (qui est peut-être celui de l'*Operator*), toute une causalité explique la présence du « détail » [...] mais de mon point de vue de *Spectator*, le détail est donné par chance et pour rien ; le tableau n'est en rien « composé » selon une logique créative (Barthes, 1980 : 72).

Une « mort du photographe » qui rappelle clairement la « mort de l'auteur », le rêve d'une photographie sans le photographe. Or, ce que révèle la photographie est aussi

évidemment le regard du photographe: elle capture ce qu'il a voulu montrer. Par conséquent, comment nier à ce point-là que le photographe opère un choix dans ce qu'il regarde? « Nier toute intention, ou l'ignorer délibérément », explique Comment (1991 : 121), « permet de conférer à la photographie une instantanéité magique, sans *avant*, et sans autre *après* que celui de sa 'lecture' par le *Spectator* ». Pourtant, c'est bien l'*Operator*, cet « obscur photographe de Chennevières-sur-Marne », qui parvient à capturer l'image centrale de *La chambre claire*: la « Photographie du Jardin d'Hiver » (Barthes, 1980 : 109). Dans la deuxième partie du récit, Barthes (1980 : 103) raconte comment, à la suite de la mort de sa mère, il classe les photos de la disparue dans l'espoir de retrouver parmi tous ces clichés « l'essence de son identité ». Son insatisfaction dure jusqu'à la découverte de la « Photographie du Jardin d'Hiver », une photo de la mère, à cinq ans. C'est une image qui irradie tout le récit, mais que l'auteur choisit de ne pas montrer. Si cette image n'appartient pas au corpus des photos que l'auteur publie, c'est qu'elle est toute dans le bord émotif de son expérience de la photographie. Tout ce que le lecteur pourrait d'ailleurs y trouver n'appartiendrait qu'au *studium*, un plaisir culturel qui peut aller jusqu'à l'émotion, mais une émotion toujours médiatisée par une culture: « époque, vêtements, photogénie » (Barthes, 1980 : 115). Pour l'auteur, en revanche, ce sont les qualités de l'être aimé qu'il retrouve: « J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin » (Barthes, 1980 : 107).

Cependant, cette photographie où Barthes affirme retrouver « la vérité du visage que j'avais aimé », outre le fait, paradoxal, qu'elle montre une petite fille de cinq ans, telle qu'il n'a jamais pu la voir, elle est aussi d'un « sépia pâli », cette technique de gommage et de mise à distance qui efface toute différence, et offre, entre les personnes photographiées, une étrange ressemblance. Si, par conséquent, il peut paraître surprenant que la seule photo de sa mère qui ait donné à Barthes (1980 : 160) « l'éblouissement de sa vérité », est « précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas », c'est que la photographie n'est pas du côté de la remémoration, mais de la résurrection. Ce que cherche en effet Barthes (1980 : 171) n'est pas à remémorer un moment qui d'ailleurs n'appartient pas à son passé, mais de ressusciter ce qui, dans cette photo de sa mère, représente la vérité: sa « vérité » à lui. D'après l'auteur, il ne suffit pas de reconnaître la personne photographiée pour retrouver sa vérité. Reconnaître l'image de la mère telle qu'il l'a connue, adulte, serait de la remémoration, du souvenir. Aussi Barthes dit-il « retrouver » et non « reconnaître » sa mère. Car ce n'est pas l'identification au souvenir, mais la surprise de l'image ayant adhéré au référent dans le temps, et auquel on est à présent séparé, qui revient dans l'étonnement du sujet qui regarde. Par conséquent, « rien de proustien » dans cette « Photographie du Jardin d'Hiver » si volontairement cherchée, si loin de la mémoire involontaire (Barthes, 1980 : 129).

Aucun mouvement ne va vers elle, c'est elle qui oblige le spectateur à recevoir son appel, son invitation à se souvenir. Comme le constate à ce sujet Jérôme Beaujour (1990 : 50):

Quand on dit de la photographie qu'elle a un rapport essentiel au temps, qu'elle est un bon conducteur vers le passé, on la dote d'un mouvement qu'elle ne possède pas.

Ce qui rapproche en revanche *La chambre claire* de la *Recherche* c'est la tentative de retrouver un « temps perdu », de compenser une perte par l'écriture, comme nous le verrons également à continuation dans les textes de Duras et de Guibert.

Pour revenir à la « Photographie du Jardin d'Hiver » et à cette « vérité » que Barthes avoue retrouver, peut-on dire qu'un photographe est médiateur d'une vérité ? Il semblerait que le photographe est médiateur de « sa » vérité, qui est différente de la vérité du sujet regardant et de celle du sujet regardé. Alors pourquoi, de même, ne pas dire devant telle photo de Barthes que ce que le photographe a fixé est la vérité pour moi, lecteur ? Si l'auteur admet qu'il a « été photographié mille fois », mais que « ces mille photographes ont chacun “raté” [s]on air » qu'en sait-il après tout (Barthes, 1980 : 169) ? C'est ce danger d'être découvert dans sa vérité qui incite Barthes, dans *La chambre claire* et plus explicitement dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, à contredire ou éluder tout ce que l'image photographique peut suggérer. A des degrés différents, ces deux récits oscillent entre révélation et dissimulation à travers images et texte, et mettent en question les conditions et possibilités de l'autobiographie, en rappelant constamment au lecteur qu'il n'est que le voyeur d'un « jeu » rigoureusement orchestré. Car si c'est bien la recherche d'une vérité que Barthes cherche dans l'élaboration de ces deux récits personnels qui mêlent écriture et photographie, ce n'est pas toute sa vérité qu'il souhaite dévoiler.

4. L'image absolue

Dans *L'Amant*, contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* et à *La chambre claire*, aucune photographie ne vient introduire ou illustrer le récit. La couverture du livre conserve la « virginité immaculée » de l'édition de Minuit, à l'exception de l'édition de 1993 où « une bande publicitaire amovible présente la photographie de l'adolescente au chapeau d'homme entouré d'un ruban noir, c'est-à-dire l'image autour de laquelle le récit s'organise d'abord » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 257). Mais à part cette photo-là, aucune autre image ne vient accompagner les pages de ce récit. Curieuse alors est la déclaration suivante où Duras, dans une émission télévisée, explique : « *L'Amant*, c'était un album de photographies, c'était un commentaire de toutes les photos que j'ai »¹. Ailleurs, dans une entrevue, même déclaration : « Le texte de *L'Amant* [...] devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi » (in Saint-Amand, 1994 : 226). Or, *L'Amant*

¹ Entretien avec Marguerite Duras dans *The South Bank Show*, LWT, transmis à la veille de la sortie de la traduction en anglais de *L'Amant*, le 17 novembre 1985.

n'est ni « un album de photographies », ni « un commentaire de toutes [s]es photos », mais plutôt, comme le suggère Pierre Saint-Amand (1994 : 226), « un album de photographies absentes ».

Si Duras n'inclue aucune photographie dans son récit, c'est bien à partir de certaines images qu'elle base son récit : photos de son adolescence en Indochine avec sa mère et ses frères, mais aussi une photo de son fils à vingt ans, tout ceci mêlé aux images appartenant à la mémoire de l'auteur, images de son passé, qu'elle cherche ici à redévelopper. A commencer par une image d'elle à quinze ans, une image privée dont elle n'a encore « jamais parlé », et qui est, d'après elle, « entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté » (Duras, 1984 : 9). Contrairement à Barthes (1975 : 38) qui, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, non seulement semble se déplaire dans toutes ses photographies mais surtout se frustrer de ne pas reconnaître son « air », Duras avoue se « reconnaître » et même s'« enchanter » devant son cliché. L'image est, en effet, au cœur de sa vraie identité, où plus que son air, l'auteur découvre sa vérité, une vérité toute personnelle, semblable à celle que Barthes (1980 : 168) découvre chez sa mère dans la « Photographie du Jardin d'Hiver ». Une grande différence distingue pourtant la photo de la mère de Barthes et cette image à laquelle Duras se réfère : dans *L'Amant*, l'image n'est pas montrée, parce qu'elle « n'a pas été ». Contrairement à la « Photographie du Jardin d'Hiver » et aux autres photographies mentionnées par Duras dans *L'Amant*, cette image principale n'existe pas. Pas de référent : seule une référence à ce à quoi elle aurait pu se référer. C'est ce que l'emploi du conditionnel passé annonce, lorsque passés quelques paragraphes, Duras énonce :

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été (Duras, 1984 : 16).

Absente, inexistante, cette image se situe dans l'irréalité : toute possibilité de mise en rapport du texte avec un quelconque témoignage objectif du passé est par conséquent, dès le départ, déclarée impossible. L'image n'est pas un référent extratextuel matériel mais la référence à une image inventée présentée comme réelle. C'est ce que confirme la comparaison de la photo imaginée de l'auteur à quinze ans et la photo réelle de son fils à vingt ans : « J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans [...] C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac » (Duras, 1984 : 20-21).

Mais suffit-il de comparer cette image qui « aurait pu exister » à une image qui a vraiment existé pour qu'elle acquiert les mêmes qualités ? Certainement pas puisqu'en choisissant de commenter une photo inexistante, Duras entrave ce que Barthes tient pour l'essence, le « noème de la Photographie » :

Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là.
Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque

cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie (Barthes, 1980 : 120).

Loin de servir, comme suggère Maryse Fauvel (1993 : 194), de « pièce à conviction » dans le pacte autobiographique et de prouver l'identité de l'auteur, narrateur et personnage, la photographie imaginée brouille au contraire les frontières entre réalité et fiction. Une confusion renforcée d'ailleurs par toutes les distances créées par les jeux de pronoms personnels où l'auteur, narrateur et personnage sont à la fois « je » et « elle ».

Invisible et inexistante pour le lecteur, l'image est néanmoins visible et existante dans la mémoire de l'auteur. À défaut de preuve, le lecteur est donc bien obligé de concéder à Duras une certaine part de vérité si l'image représente pour elle l'événement clé à partir duquel elle structure son passé. En effet, si la photo constitue la vérité pour l'auteur, peu importe si la photographie existe ou n'existe pas, ce qui compte finalement est le rapport que l'auteur maintient avec cette image de soi. Rien ne prouve, d'ailleurs, que si la photo existait réellement, Duras s'y reconnaîtrait. Comme analysé précédemment chez Barthes et Guibert, la photographie distancie le sujet de sa représentation. C'est en effet parce que la photographie est virtuelle que Duras peut dire qu'elle se « reconnaît », qu'elle s'« enchante ». En annulant le rapport entre le « je » photographié et le « je » qui regarde son « je » photographié, la photographie inventée ou reconstituée à travers le souvenir restitue, en effet, l'essence du sujet. Par conséquent, si le recours à l'invention confirme un certain degré de fiction dans *L'Amant*, il ne réduit pas, paradoxalement, le degré de vérité recherché par l'auteur. Le verbe « inventer », explique à ce propos Aliette Armel (1990b : 19), n'est donc pas à entendre comme une façon d'imaginer de façon arbitraire, sans respect de la vérité, la réalité, mais, comme le suggère le premier sens du verbe « *invenire* » – « créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas, jusqu'à ce moment, la possibilité d'exister » – soit, pour Duras, l'écriture de son passé.

Pour Duras, le seul moyen de révéler les secrets de son passé ou de recréer un fait dont le souvenir s'est effacé, sera, en effet, de recourir à l'imagination. Contrairement à *Roland Barthes par Roland Barthes* qui, d'après Jean-Jacques Brochier (1975 : 32), consiste en un « imaginaire qui essaie de se défaire », *L'Amant* est un imaginaire en train de se faire. Duras ne cherche pas comme Barthes à conjurer l'imaginaire : aucune crainte en effet de se laisser capturer par l'image, puisque c'est elle qui la fixe par son écriture, et non plus l'image qui immobilise, par son statut, les personnages. Dans *L'Amant*, constate à ce sujet Marcelle Marini (1985 : 12-14), l'imaginaire n'est pas entendu comme « une simple affabulation illusoire », mais plutôt comme : « une expérimentation, construction, production [...]. À la place de cette image qui n'a jamais existé, se trouve donc un récit qui la construit, l'invente au fur et à mesure ». C'est, en effet, à partir de cette « image absolue », titre originel de *L'Amant*, que l'histoire du « je » peut se

poursuivre : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur » (Duras, 1984 : 17). Ce que ce défaut d'existence déclenche, est le mouvement sans fin de l'écriture.

Ce que cette image aurait représenté est la première rencontre de l'auteur avec le futur amant chinois sur le bateau qu'elle prenait pour retourner à son école à Saïgon. Décrite à plusieurs reprises, cette image de la traversée du Mékong, plus qu'une photographie, qu'une image fixe, est une série d'images ou encore une scène qui se déplace par prises de vue, comme dans un film. Ce qu'elle tient surtout de l'image filmique, est la durée et le mouvement, suggérés à travers les verbes « durer » – « l'image dure pendant toute la traversée du fleuve » (Duras, 1984: 11) –, « commencer » – « l'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage » (Duras, 1984: 45) – et le temps présent. Un emploi qui efface la distinction entre passé et présent et mène souvent le lecteur à confusion, comme dans l'exemple suivant où la juxtaposition du « visage détruit » de Duras âgée et son image à quinze ans provoque un contraste étonnant : « J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée [...] J'ai un visage détruit. // Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi » (Duras, 1984: 10-11).

À noter l'interpellation directe au lecteur « que je vous dise », suivie un peu plus loin par l'impératif « regardez-moi », des injonctions qui, comme le remarque Franciska Skutta (1987 : 84) « mettent en valeur l'acte narratif avec son corollaire, l'acte de lecture - terrain où le lecteur peut s'associer en quelque sorte à la construction du livre ». Une image en fait naître une autre, rendant « quasi “perceptible” » l'acte de remémorer le passé (Skutta, 1987 : 85). La description de la traversée du bac est ainsi entremêlée de souvenirs d'enfance, et de commentaires sur la présente écriture. C'est encore une fois à l'invention que Duras a recours, lorsqu'en cherchant à se souvenir des chaussures qu'elle porte ce jour-là, elle suppose :

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là alors je les porte [...] C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça (Duras, 1984 : 18-19).

Même chose pour le « rouge à lèvres rouge sombre » qu'elle porte « ce jour-là » sur les lèvres : « Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c'est peut-être Hélène Lagonelle qui l'a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus (Duras, 1984 : 25).

Ce que ces raisonnements confirment c'est que *L'Amant*, loin d'être la reconstruction fidèle d'un épisode passé, est la construction, faite de remémoration et d'invention d'un épisode passé. Par conséquent, pour Duras, le recours à la photographie non seulement participe à son projet de dévoilement de soi, mais semble aussi relever les procédés propres à l'écriture autofictionnelle.

Les autres images auxquelles se réfère *L'Amant* sont, contrairement à l'image absolue, pourvues d'existence et de réalité, mais leur absence du livre les apparente à l'image de la traversée. L'une d'elles, nommée « la photo du désespoir », représente la mère et ses enfants dans la cour de la maison de Hanoï. Absente, cette « photo du désespoir » est amplement analysée, comme si, encore une fois, l'absence de l'image permettait à l'auteur de mieux la raconter. Pourtant cette image existe, et apparaît dans un recueil de photographies et commentaires réalisé par Michelle Porte intitulé *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977). Dans ce récit, l'incompatibilité entre texte et image dans *L'Amant* est inversée : ici, la présence de l'image invoque le silence de la page. Semblable à Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Duras se tait devant les images visuelles et réelles de son histoire personnelle. Seul commentaire, placé au-dessus de la « photo du désespoir » : « J'avais deux frères » (Duras, 1977 : 53). Une légende que semble partager la photo placée sur la page de gauche, représentant encore une fois les enfants avec, cette fois-ci, leurs deux parents (Duras, 1977 : 54). Même discrétion dans les commentaires qui accompagnent une photo de son père (Duras, 1977 : 48), ou une autre où Duras (1977 : 46) apparaît aux côtés de son frère : « – A côté de moi, c'est mon frère, Joseph du Barrage contre le Pacifique. Il est mort très jeune pendant la guerre, faute de médicaments ». Encore moins expressifs sont les mots qui légendent une photo de l'auteur à dix-huit ans, où elle n'indique que son âge : « Là, j'ai dix-huit ans » (Duras, 1977 : 42) ; ou encore, la légende placée au milieu d'une page blanche à côté d'une photo de la mère, et qui dit simplement : « – Ma mère » (Duras, 1977 : 50).

Une pareille réserve caractérise les commentaires des photographies exposées dans *Les yeux verts* (1980) où se mêlent photos de famille, de films, photos d'inconnus et photos d'elle : les images apparaissent, comme dans *Les lieux de Marguerite Duras*, dépourvues de tout apport textuel. Dans cet essai où Duras expose sa vision de l'écriture et du cinéma, place est donc laissée au pouvoir évocateur du cliché, comme si la présence de l'image rendait superflu tout langage. Comme le constate Jérôme Beaujour (1990 : 49) :

Toutes ces photos apparaissent sans légende et elles ne renvoient que très rarement et très indirectement au texte en regard, leur circulation est libre, les identités flottent, se perdent, ou plutôt, ont l'air d'aller s'exiler sur des visages qui tout en leur prêtant des traits où ils pourraient reconquérir une identité nouvelle, achèvent de l'anéantir. Ils ne sont que des indications pour se perdre à nouveau.

C'est donc dans leur rapport à la photographie que les projets de Duras et de Barthes se rejoignent. Semblable à Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Duras se tait devant les images visuelles et réelles de son histoire personnelle. Ce que ces deux auteurs désirent est de limiter la photo au purement « lisible », à l'image finie, au lieu de l'alimenter de commentaires qui feraient d'elle une image « scriptible », prête à

être interprétée. S'ils rajoutent très peu à l'image visuelle, c'est que devant elle, tout commentaire devient superficiel ; il ne fait que renforcer l'image de ce « il » ou « elle » fixé par la photographie. Or, ce que Duras et Barthes cherchent à éviter, est de se laisser capturer par cette image virtuelle qu'est pour eux l'image visuelle, et créer leur propre image, leur « je », grâce à cette autre image qu'est l'image textuelle. Qu'elle soit réelle ou non, cette dernière image est celle que ces deux auteurs voudraient substituer à celle d'un « il » ou d'un « elle ».

5. Images textuelles

Le projet de mêler épisodes de sa vie et collection de photographies, placerait *L'image fantôme* (1981) de Hervé Guibert, dans la lignée de ces autres « photobiographies »² que sont *Roland Barthes par Roland Barthes* et *La chambre claire* de Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras. Semblable à *La chambre claire*, *L'image fantôme* n'est pas un texte théorique sur la photographie, mais une « tentative de biographie par la photographie » (Guibert, 1981 : 124) ; une réflexion personnelle sur différents types de photographies qui incluent photos de famille, photo animée, photo d'identité, photo de voyage, photomaton, polaroid, des photos explorées mais aussi, souvent, réalisées par cet auteur, photographe et critique de l'image photographique. Ce qui différencie pourtant ces deux textes c'est l'absence d'illustrations dans le récit. *L'image fantôme* se rapprocherait plus, dans ce cas, de *L'Amant*, une sorte d'album sans photos ou, d'après Jean-Pierre Boulé (1999 : 60) : « a series of photographs taken by words » ou encore une « autobiographie par la photo », comme remarque aussi Nicole Zand (*apud* Boulé, 1999 : 61), puisqu' « à travers les photos des autres, à travers les photos qu'il n'a pas prises et qui n'existeront jamais, Guibert ne parle, en fait, que de lui ».

C'est d'ailleurs, comme pour Duras et sa photo d'elle à quinze ans, un même manque d'images photographiques qui permet à Guibert d'écrire cette suite de récits sur la photographie. Semblable à « l'image absolue » de Duras (1984 : 16), « l'image fantôme » de Guibert est une image virtuelle, qui « aurait pu exister », qui « aurait pu être prise », mais qui « ne l'a pas été ». Cette image représente une photo de la mère de l'auteur, presque incestueuse, prise par lui, à la dérobée du regard de son père. Comme Duras devant son image de jeune fille de quinze ans, Guibert partage le même sentiment d'être en présence de l'image parfaite. Une idéalisation de l'image occasionnée et accrue, chez les deux auteurs, par l'inexistence du cliché. Croyant, en effet, avoir capturé l'image parfaite de sa mère, Guibert constate après coup avoir photographié à vide. La photo, semblable à celle décrite dans *L'Amant*, « n'existe pas » : « Elle n'existait pas : nous vîmes en transparence, contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film entier non impressionné, blanc de part en part » (Guibert, 1981 : 15-16).

² Néologisme utilisé par Pierre Saint-Amand (1997 : 82).

La photo qui aurait symbolisé la complicité entre un fils et sa mère est destinée à rester une « perte irrémédiable », impossible à récupérer. Comme l'explique justement Guibert (1981 : 16), « il ne fut même pas question de refaire la séance : elle était impossible ». Un épisode que Guibert narre encore une fois dans *Mes parents*, où il explique : « Nous savons de toute façon que nous ne pourrons jamais rejouer cet épisode, qu'il a déjà pris la pesanteur impuissante du regret. Et que cette image fantôme se tend désormais vers autre chose que l'image : vers le récit » (Guibert, 1986 : 106).

Un constat d'échec qui s'accompagne, comme dans *L'Amant*, d'une réflexion sur l'écriture, enclenchée par l'absence du cliché. Si pour Duras il ne s'agit pas à proprement parler d'un acte manqué puisqu'il est question d'une image inventée, le résultat est le même pour les deux auteurs : qu'il s'agisse d'un désir frustré ou d'une occasion manquée, dans les deux cas ce n'est qu'en demeurant virtuelle que l'image peut devenir textuelle. Ce n'est, en effet, que parce que cette image de la mère de Guibert s'est dérobée, que le récit de cet irréparable « moment à blanc » peut s'enclencher : « Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fautive, irréaliste » (Guibert, 1981 : 17-18).

Même chose pour cet autre « regret photographique » qu'est l'image de quatre jeunes garçons vus sur une plage de l'île d'Elbe alors que Guibert n'a pas sur lui son appareil. Semblable à la photo fantasmée de sa mère, l'absence de cette « image parfaite », titre de ce court récit, permet paradoxalement à l'auteur de mieux la raconter : « Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre » (Guibert, 1981 : 24).

Une autre « image fantôme », narrée cette fois-ci dans *Les aventures singulières* est celle où l'auteur, parti une semaine à Florence pour photographier les figures du musée de cire anatomique voit échouer encore une fois son projet : « dès la troisième photo, le flash ne marchait plus, les piles étaient vides » (Guibert, 1982 : 37-38). Même chose pour cette autre photographie jamais réalisée de la mère de Barthes, une photo, comme l'indique le titre de ce chapitre de *L'image fantôme* « au plus près de la mort », puisque c'est justement « au moment où sa mère était morte, où elle allait mourir, où elle venait de mourir », que Guibert (1981 : 150) avait souhaité la prendre en photo avec son fils : « Ce que je voulais photographier, ce désir qui se déclenchait très rarement chez moi, c'était toujours près de la mort, et donc près de l'indécence ». Comme évidemment pour les autres photos manquées, l'absence visuelle de l'image est compensée par sa présence textuelle.

Tous ces actes manqués ne se limitent pas à l'image photographique, la même « sensation d'impuissance, de fatalité », arrive aussi à l'image filmique (Guibert, 1981 : 16). Dans l'épisode suivant, narré dans *Mes parents*, l'image, cet impossible intermédiaire entre le fils et sa mère, est ce qui suspend encore une fois leur union. Mais cette fois-ci

c'est plus, comme dans *L'image fantôme*, l'image de la mère qui se perd sous le regard déçu de Guibert, mais l'image télévisée du fils qui disparaît sous le regard désespéré de sa mère :

Alors que pour la première fois, après tant d'années d'attente, la mère va enfin pouvoir regarder son fils à la télévision, au moment où il va apparaître et sans une seule détonation le poste implose, toute son attente se réduit à ce minuscule point fluorescent, cette mire exaspérante qu'aucun cri, aucun coup, aucune larme de supplication ne pourra plus dilater (Guibert, 1986 : 169).

Encore une fois, comme pour les images photographiques, l'absence de l'image filmique est compensée par l'écriture de ces pages qui lui sont indirectement dédiées. C'est un autre problème technique qui empêche le narrateur de *Le protocole compassionnel* de filmer son entretien avec ses deux tantes Suzanne et Louise. A la fin de l'entrevue, Guibert (1991 : 120) s'aperçoit qu'il n'a rien enregistré : « Il n'y a pas inscrit "Record", encore une fois j'ai commis une image fantôme ». Mais ici, les expressions « encore une fois » ou « comme par hasard » employées à la fin du récit pour évoquer son échec, suggèrent que plus qu'une destinée à rater l'image filmique ou photographique, il s'agirait plutôt d'un choix, une tendance à provoquer l'échec. Toutes les images fantôme de Guibert évoquent donc cette résignation, et le plaisir de refléter par cette autre image qu'est l'écriture, quelque chose de cette impression et émotion qu'éveillent en lui ces moments et sujets non-filmés ou photographiés. Tout un « art-lapsus » de l'opérateur, comme dirait Alain Buisine (1988 : 133), « de photographies ratées et/ou imprévues accompagnées du mode d'emploi de leur échec », qui pose le problème de la représentation et expose l'inadéquation entre le texte et l'image.

Photo et écriture : on retrouve cette même opposition déjà présente chez Barthes et Duras, cet affrontement entre ce que cet autre écrivain et photographe Denis Roche nomme « deux séries d'harmoniques » : « Dont l'une appartient au registre cursif et s'exprime par un langage abstrait (c'est la littérature) et l'autre au registre graphique et s'extériorise par un langage figuré (c'est la photographie) » (Roche, 1988 : 64).

Dans toutes ces images fantôme tout se passe comme si la présence de l'image photographique empêchait le texte de se déployer et qu'au contraire, l'absence de l'image permettait à l'auteur de mieux en parler. Comme ces photos que Barthes avoue décrire mieux lorsqu'elles se trouvent loin des yeux :

Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois. Comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet, le *punctum* (Barthes, 1980 : 87).

Même chose pour les souvenirs trop vifs, trop visuels. Si dans *L'Amant* Duras écrit si facilement sur sa mère, c'est qu'elle admet :

Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux [...]. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante (Duras, 1984 : 38).

Par ailleurs, en photographiant le corps des autres, des parents, des amis, Guibert (1984: 5) avoue avoir « toujours une petite appréhension » : ne serait-il pas « en train de les trahir en les transformant ainsi en objets de vision » ? Transformer leur réalité en écriture, préserver leur individualité, voilà ce qui justifierait toutes ces photos manquées et le plaisir de refléter par l'écriture l'émotion qu'éveillent en lui ces moments et sujets non-photographiés : « Dans l'écriture je n'ai pas de frein, pas de scrupule, parce qu'il y a que moi, pratiquement, qui est mis en jeu (les autres relégués, en abstractions de personnes, sous formes d'initiales) » (Guibert, 1984 : 50).

Mais si la transcription textuelle est plus riche que la photographie, pourquoi s'en servir comme médiateur de l'écrit ? Pourquoi, demande encore Buisine (1988 : 129), « ne pas s'en remettre immédiatement au souvenir en tant que tel » en évitant toutes ces « images fantômes » ? Parce que voir à travers « le filtre imaginaire de la photo » ce qui aurait pu être capté, est une façon de rassembler en une seule image l'impact et l'intensité du souvenir. Comme si, à travers cette vision photographique, l'auteur parvenait à saisir la « photo unique », celle qui contient toutes les autres et qu'aucune photo réelle ne peut reproduire. Comme cette photo de Bice que cherche à capturer le protagoniste de « L'avventura di un fotografo » dans *Gli amori difficili* de Italo Calvino : « C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse tutte le altre » (Calvino, 1990 : 45).

Un absolu que seules les images fantôme parviennent à reproduire. Ce qui compte donc pour Guibert c'est l'émotion de l'image, une émotion qui une fois éprouvée, ne peut plus se répéter mais peut, en revanche, s'enrichir à l'écrire :

Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tenais demain de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre (Guibert, 1981 : 24).

Ce que possède indubitablement Guibert c'est une disposition pour ce que Philippe Dubois nomme le « photographique » :

Cet art de la découpe et du prélèvement, de l'arrêt et de la fixation du saisissement et de l'extraction, qui présuppose une logique temporelle de la discontinuité et une philosophie de la contingence (*apud* Fauvel, 1993 : 194).

C'est ce qui permettrait en effet à Guibert (1981 : 23), en regardant une scène, de voir « déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement

s'effectueraient », détachant ce qui la constituerait « dans une espèce d'irréalité ». Telle cette image de sa mère à l'hôpital après son opération, qui éveille chez Guibert le désir de la prendre en photo : « Tout de suite cette lumière m'a réconcilié avec ma mère, ou plutôt avec l'image de ma mère, et avec mon espoir qu'elle reste en vie. J'ai eu envie de la prendre en photo » (Guibert, 1984 : 7).

Un « état du regard et de la pensée », explique Maryse Fauvel (1993 : 194), qui « non seulement se réfère aux photos, mais est une définition d'une manière d'être au monde ». Le risque qu'entrevoit cependant Calvino est de croire que tout ce qui n'est pas photographié est perdu :

Che è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e per fotografare quanto più si può bisogna : o vivere in modo quanto più fotografabile possibile, oppure considerare fotografabile ogni momento della propria vita. La prima via porta alla stupidità, la seconda alla pazzia (Calvino, 1990 : 42).

L'image photographique, constate d'autre part Guibert, non seulement risque de trahir la personne photographiée en la transformant, comme dirait Barthes (1980 : 31), en « Tout Image », mais elle chasse l'image mentale en se substituant au souvenir. C'est le cas de cette photo de « N. » que Guibert (1981 : 28) observe et sur laquelle il ne « voi[t] qu'un garçon plus joli et plus à l'aise », et « ne retrouve rien de ce qui [l']a charmé chez lui ». Bientôt, affirme l'auteur, le vrai visage de ce garçon disparaîtra tout à fait de sa mémoire et cette photo ne lui dira plus rien. Plus qu'une « photo-souvenir », titre de ce court récit, on pourrait parler, en renvoyant encore une fois à Barthes (1980 : 142), d'un « contre-souvenir » qui bloque toutes les images qu'on pourrait en faire surgir. Comme cette autre photographie décrite dans *Les Aventures singulières* où Guibert écrit :

J'ai pris des photos de ce visage avant de te quitter, et c'est peut-être un tort, un sort. J'ai fait tirer une photo, et elle est là, devant moi, je peux la regarder, je peux la montrer en disant « c'est lui », peut-être tu ne t'y aimerais pas. Cette image volée bloque un peu toutes celles que je peux avoir de toi, que je pourrais faire surgir (Guibert, 1982 : 13-14).

Condamnant la photo comme simulacre de la réalité, Proust (1927 : 886) dénonce aussi « ces photographies d'un être devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui ». Lorsque Guibert se place cette fois-ci non plus du côté du sujet photographiant mais du côté du sujet photographié, ce qu'il remarque est un même sentiment d'insatisfaction. Ce n'est pas la vision du cliché qui lui permet de mieux se souvenir d'un moment passé, bien au contraire, ce sont les photos, qui « ne coïncident pas avec mes souvenirs » (Guibert, 1981 : 36). Par conséquent, conclut Guibert : « On dit que la raison d'être de la photo de famille est de conserver des

souvenirs, mais elle crée des images qui se substituent au souvenir » (Guibert, 1981 : 38).

La force d'un souvenir ne se mesure donc pas à sa visibilité, mais à son intensité émotive. Difficile, en effet, de retrouver un souvenir lorsqu'il nous est imposé par cette preuve tangible du passé qu'est le cliché. Si la photo bloque toutes les images remémorées ou imaginées que l'on peut avoir du passé, elle aide aussi, d'après Guibert, à l'oubli : « La photo est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique » (Guibert, 1984 : 24).

La tentative de fixer la mémoire par la photographie aboutit donc souvent à un constat d'échec : elle effectue, d'après Buisine (1988 : 129), « la perte de ce qu'elle semble conserver ». Un avis que partage aussi Duras dans *La vie matérielle*, lorsqu'elle explique :

Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. Le visage fixe et plat, à portée de la main [...] ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête (Duras, 1987 : 99-100).

Un autre risque que courent les photos, remarque Guibert (1981 : 20) dans le récit *Premier Amour*, est d'être « trop regardées [...] regardées jusqu'à en être invisibles, énervantes ». Ce que conseille dans ce cas Barthes (1980 : 88) dans *La Chambre Claire* pour bien voir une photo c'est de « lever la tête ou fermer les yeux », car « la photographie doit être silencieuse ». C'est dans ce silence de l'image que l'auteur peut mieux contempler le cliché. D'après Michel Henry (*apud* Saint-Amand, 1993 : 236), « il faut à la limite que la photo devienne une contre-perception », qu'il y ait en effet, « dépassement des apparitions sensibles, élimination de l'univers objectif de la perception ». « Englobeuse », « oublieuse », « énervante », la photographie est aussi parfois menteuse. Dans son étude *Sur la photographie* (1977), Susan Sontag écrit qu'il n'y a pas de vie de famille sans appareil photo. D'après elle, c'est à travers la photo que la famille construit sa propre histoire, qu'elle produit sa chronique. Comme explique également André Rouillé :

L'album rassure : c'est un lieu de certitudes, de stabilité et de réconfort [...]. Quand les conflits transparaissent dans les photographies de famille, c'est en creux [...] De façon plus radicale, la force d'un sentiment éprouvé à l'encontre d'une personne peut conduire à la mutilation de ses images par biffage ou par découpage, ou à leur arrachage de l'album. Quels drames ont pu motiver ces sortes de meurtres rituels ? La réponse appartient à cette part de l'histoire de famille que l'on tait ; que l'on n'évoque qu'à mots couverts, et qui ne fait qu'affleurer en photographie (*apud* Saint-Amand, 1993 : 231-232).

C'est cette fausse histoire, ce défaut d' « histoire propre » que dénonce aussi Guibert dans les photos de son enfance : « L'histoire photographique de la famille doit être bien colmatée et cohérente, sans failles, elle ne doit rien laisser lire qu'on ne sait déjà » (Guibert, 1981 : 36).

Ce qu'il voit est toujours l'image d'un corps détaché de son « je », « incorporé dans le groupe familial », « sans fuite à l'extérieur ». Aussi, est-ce en vain que Guibert cherchera « parmi cette masse de photos » de famille : « Une photo qui poserait un mystère [...] tel rapport entre tel ou tel personnage qui apparaîtrait et qui réécrirait une autre histoire familiale que celle qu'on m'a toujours racontée » (Guibert, 1981 : 42).

C'est cette inauthenticité que suggère aussi Barthes (1975 : 6) dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* lorsqu'il se réfère à la partie photographique de son récit comme au « roman familial » ou, au contraire, à l'absence de « familialisme » dans une photo de jeunesse avec sa mère et son frère sur une plage de Biscarrosse intitulée : « *La famille sans le familialisme* » (Barthes, 1975 : 31). Ce que Duras relève, en revanche, dans la photo de famille est ce qui n'est pas photographiable, le contraire de ce que la photo prétend suggérer : une fausse unité. Dans *L'Amant* elle critique le besoin de sa mère de prendre la famille en photo alors qu'en réalité tout lien entre eux s'est coupé : « Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas, mais on regarde les photographies chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit » (Duras, 1984 : 115).

Malgré l'énorme décalage entre la famille telle qu'elle est représentée et la famille telle qu'elle est en réalité, la mère de Duras se laisse néanmoins fasciner par ce souvenir erroné que lui offre la photo : « Elle se doit de le faire, alors elle le fait, ses cousines c'est ce qui lui reste de la famille, alors elle leur montre les photos de famille » (Duras, 1984 : 117).

Condamnant l'hypocrisie des photos familiales, ce que Duras (in Le Masson, 1984 : 53) retient de ces images n'a rien à voir avec la nostalgie, mais plutôt avec les traces que lui a laissées une famille désunie : « ici la nostalgie est partie, la plainte aussi », assure-t-elle, « les images sont toutes retirées de l'oubli ». La photo, suggère en effet Saint-Amand (1994 : 225), « non seulement inscrit le temps de la famille, elle autoreprésente la famille dans sa familialité » en lui donnant son unité rêvée. Elle efface, d'après lui, le disparate des vies individuelles en confirmant le lien du groupe. Les projets « photobiographiques » de Barthes, Duras et Guibert font donc « éclater en morceaux », comme dirait Saint-Amand (1994 : 231) au sujet de *L'Amant* : « L'idéal de transparence de la photographie de famille et de la photographie tout court. C'est la prétention de vérité de la photographie, sa valeur de transmission et de représentation qui est tout de suite ruinée ».

5. Conclusion

Nous avons vu à quel point les photographies insérées ou simplement évoquées chez Barthes, Duras et Guibert loin d'authentifier leur démarche autobiographique et confirmer un « pacte de vérité » avec le lecteur, constituent au contraire l'équivalent visuel d'une démarche littéraire autofictionnelle. Ce que toutes ces écritures autobiographiques suggèrent en effet à travers leurs réflexions sur la photographie c'est leur effort d'éviter de définir leur identité, en accentuant et brouillant les frontières entre autobiographie et fiction. Dans sa tentative d'éviter de trop révéler de lui-même dans son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes confronte image textuelle contre image visuelle. Dans cette lutte, texte et images suggèrent l'impossibilité de construire un moi fragmenté, accentuant sa proximité à un moi plus fictionnel. Barthes adopte une approche très différente dans son récit autobiographique *La chambre claire, Note sur la photographie*, révélant plus sur lui-même à travers cette réflexion très personnelle sur la photographie. Les images photographiques sont aussi un instrument fondamental dans l'écriture autobiographique de Duras, l'aidant à structurer et plonger dans son passé. *L'Amant*, mais aussi *Les Lieux de Marguerite Duras* et *Les Yeux Verts* mêlent photographies virtuelles et réelles dans un effort de capturer et en même temps d'éluder son identité. Chez Guibert, la présence ou absence de photographies dans tous ses récits autobiographiques non seulement est centrale à la construction ou évocation de son statut de sujet, mais témoigne d'une conscience photographique qui imprègne toute son écriture.

Là où les projets « photo-biographiques » de Barthes, Duras et Guibert se rejoignent c'est dans la tentative d'éviter de se laisser capturer par cette image virtuelle qu'est pour eux l'image visuelle, et de créer leur propre image, leur « je », grâce à cette autre image qu'est l'image textuelle. C'est une image libre que Barthes, mais aussi Duras et Guibert souhaitent révéler à travers leurs textes, une identité indéterminée et non une identité fixe, aux contours bien définis. Ce qu'ils revendiquent c'est leur statut de sujet, leur « je » et non ces « ils » ou « elles » qu'imposent une description trop visuelle ou plus radicalement une photo. Il s'agit pour chacun de ces auteurs de vaincre l'image visuelle ou l'image virtuelle que chacun se fait de lui, au profit d'une image textuelle, qui est celle qu'il voudrait que le lecteur ait de lui ou d'elle : celle d'un « je » écrit, plus ou moins proche de son « je » écrivant, car évidemment, comme dirait Barthes (1966: 20), « qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est ». « Qui est » restera toujours la question, aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur de ces textes et images en suspension.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARMEL, Alette (1990a) : « Le jeu autobiographique ». *Le Magazine Littéraire*, 278, 28-31.
- ARMEL, Alette (1990b) : *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Pantin, Le Castor Astral.
- BARTHES, Roland (1966) : « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, 8, 1-27.
- BARTHES, Roland (1973) : *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1975) : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil (coll. « Écrivains de toujours »).
- BARTHES, Roland (1980) : *La chambre claire*. Paris, Gallimard.
- BEAUJOUR, Michel (1980) : *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUJOUR, Jérôme (1990) : « L'oubli de la photographie ». *Le Magazine Littéraire*, 278, 49-51.
- BOULÉ, Jean-Pierre (1999) : *Hervé Guibert : Voices of the Self*. Liverpool, Liverpool University Press.
- BOULÉ, Jean-Pierre (2015) : *Hervé Guibert. L'écriture photographique ou le miroir de soi*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- BOWIE, Malcolm (2001) : « Barthes on Proust ». *The Yale Journal of Criticism*, 14, 513-518.
- BROCHIER, Jean-Jacques (1975) : « Vingt mots-clés pour Roland Barthes ». *Le Magazine Littéraire*, 97, 28-37.
- BUISINE, Alain (1988) : « Tel Orphée... ». *Revue des Sciences Humaines*, 53:II, 125-149.
- BUISINE, Alain (1995) : « Le photographique plutôt que la photographie ». *Nottingham French Studies*, 34:I, 32-41.
- BUISINE, Alain (1997) : « À toute allure, Hervé Guibert », Le corps textuel de Hervé Guibert. *La Revue des Lettres Modernes*, 97-112.
- CALVINO, Italo (1990) : *Gli amori difficili*. Milan, Arnoldo Mondadori Editore.
- COMMENT, Pierre (1991) : *Roland Barthes, vers le neutre : essai*. Paris, Christian Bourgeois.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1997) : « De l'autobiographie à l'autofiction, *Mes parents*, roman ? », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 115-132.
- DONNER, Christophe (1992), « Pour répondre à quelques questions qui se posent ». *La Règle du jeu*, 7, 135-157.
- DURAS, Marguerite & Michelle PORTE (1977) : *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1980) : *Les yeux verts*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- DURAS, Marguerite (1984) : *L'Amant*. Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987) : *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Paris, P.O.L.

- FAUVEL, Maryse (1993) : « Photographie et autobiographie : *Roland Barthes* par Roland Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras ». *Romance Notes*, 34:2, 193-202.
- GRISI, Stéphane (1996) : *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*. Paris, Desclée de Brouwer.
- GUIBERT, Hervé (1981) : *L'image fantôme*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1982) : *Les aventures singulières*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1984) : *Le seul visage*. Paris, Éditions de Minuit.
- GUIBERT, Hervé (1986) : *Mes parents*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé (1991) : *Le protocole compassionnel*. Paris, Gallimard.
- GUIBERT, Hervé & Hans Georg BERGER (1992) : *Dialogue d'images*. Bordeaux, William Blake.
- LECARME, Jacques & Éliane LECARME-TABONE (1997) : *L'Autobiographie*. Paris, Armand Colin/Masson.
- LE MASSON, Hervé (1984), « L'inconnue de la rue Catinat ». *Le Nouvel Observateur*, 1038, 52-54.
- MARINI, Marcelle (1985) : « Une femme sans aveu ». *L'Arc*, 98, 6-15.
- PRATT, Murray (1997) : « L'autoprésentation, l'écriture autre et l'ange », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 133-154.
- PROUST, Marcel (1927) : *Le temps retrouvé*. Paris, Gallimard.
- ROCHE, Denis (1988) : « Entretien de Denis Roche avec Charles Grivel (Paris, le 21 avril 1986) ». *Revue des Sciences Humaines*, 53:II, 63-70.
- ROGER, Philippe (1986) : *Roland Barthes, roman*. Paris, Bernard Grasset.
- SAINT-AMAND, Pierre (1994) : « La photographie de famille dans *L'Amant* », in Alain Vircondelet (éd.), *Marguerite Duras : Rencontres de Cerisy*. Paris, Écriture, 225-240.
- SAINT-AMAND, Pierre (1997) : « Mort à blanc, Guibert et la photographie », in Ralph Sarkonak (éd.), *Le corps textuel de Hervé Guibert*, Paris - Caen, Minard - La Revue des Lettres Modernes, 81-95.
- SKUTTA, Franciska (1987) : « *L'Amant* de Marguerite Duras : une autobiographie ? ». *Les Cahiers du CERF*, XX:3, 77-90.
- SONTAG, Susan (1979) : *On Photography*. Londres, Penguin Books.

Una poética de las ruinas: el viaje en busca de la España medieval de Frédéric Ozanam

María Belén NAVARRO

Pontificia Universidad Católica Argentina – CONICET

mbnavarro@uca.edu.ar

ORCID: 0000-0001-8783-3555

Resumen

En *Un pèlerinage au pays du Cid* Frédéric Ozanam retrata su viaje de 1852 por tierras españolas. En esta textualización no solo se registra la experiencia personal, sino también la reconstrucción de diversos discursos que la mediatizan: referencias históricas, literarias y legendarias, especialmente vinculadas con la Edad Media y concebidas según el imaginario romántico de la época. El objetivo del presente trabajo es no solo determinar su clasificación dentro de los discursos de viajes mediante un estudio de la configuración textual, sino también analizar sus aspectos más llamativos: las isotopías y los intertextos. Este abordaje nos permitirá reconstruir el imaginario cultural del autor, su horizonte de expectativas, la funcionalidad de las isotopías e intertextos en el entramado discursivo como así también la finalidad global del libro.

Palabras clave: Ozanam, Relato de viaje, Imaginario cultural, Edad Media, Intertextualidad.

Résumé

Dans *Un pèlerinage au pays du Cid*, Frédéric Ozanam décrit son voyage de 1852 en terres espagnoles. Dans ce texte, il y dépeint non seulement son expérience personnelle, mais aussi la reconstruction de divers discours qui la médiatisent tels que des références historiques, littéraires et légendaires liées plus particulièrement au Moyen Âge et conçues selon l'imaginaire romantique de l'époque. L'objectif de cet article est double. Il s'agira tout d'abord de définir la classification de l'auteur dans les écritures du voyage en analysant notamment la configuration textuelle et ensuite d'examiner ses aspects les plus frappants, à savoir les isotopies et les intertextes. Cette étude permettra de reconstruire l'imagerie culturelle de l'auteur, son horizon d'attentes, la fonctionnalité des isotopies et des intertextes dans la trame discursive ainsi que la finalité globale du livre.

Mots-clés: Ozanam, récit de voyage, Imagerie culturelle, Moyen Âge, Intertextualité.

* Artículo recibido el 13/07/2020, aceptado el 25/10/2020.

Abstract

In *Un pèlerinage au pays du Cid*, Frédéric Ozanam depicts his journey of 1852 through Spanish lands. It records both his personal experience and the reconstruction of different discourses which intervened as well, such as historical, literary and legendary references, especially those linked to the Middle Age and perceived according to the romantic conception of the time. The aim of this paper is not only to establish its categorisation within the travel speeches by analyzing its textual configuration, but also to study its most striking aspects: the isotopies and intertexts. This approach will enable the reconstruction of the author's cultural imaginary, his horizon of expectations, the function of the isotopies and intertexts in the discursive framework as well as the overall purpose of the book.

Keywords: Ozanam, Travel narrative, Cultural imaginary, Middle Age, Intertextuality.

1. Introducción

Frédéric Ozanam (1813-1853) fue un abogado, académico y escritor francés, principal fundador de la Sociedad de San Vicente de Paúl y precursor de la Doctrina Social de la Iglesia, razones por las cuales fue beatificado en 1997. Efectuó en 1852 un viaje por España, sobre el cual escribe en *Un pèlerinage au pays du Cid*, publicado póstumamente (1869). Es un discurso con una gran riqueza en cuanto retrata un itinerario no solo espacial por lugares emblemáticos, sino también temporal, dado que se propone «recuperar» la España católica medieval, mediante las referencias a sus personajes y sucesos históricos, literarios y legendarios.

La obra de Frédéric Ozanam es abundante y variada: son muy conocidos sus trabajos teóricos sobre la literatura italiana, en particular sobre Dante y el siglo XIII –por ejemplo, *Les Poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, *Les sources poétiques de la Divine Comédie*, *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*–, como así también sus lecciones publicadas sobre la literatura alemana, especialmente medieval –por ejemplo, *Les Germains avant le Christianisme*, *La littérature allemande au Moyen Age*–. Recientemente, en 2013, gracias al trabajo de un grupo de investigadores bajo la dirección de Didier Ozanam, ha sido editada la totalidad de sus cartas y se ha revitalizado la indagación sobre su biografía (Cholvy, 2003) y la valoración de sus estudios históricos, además de su rol social y caritativo.

No obstante, *Un pèlerinage au pays du Cid* ha recibido en general poca atención por la crítica literaria, más allá de comentarios vinculados con su biografía. El abordaje más próximo a nuestro objeto lo realizó recientemente Iñarrea Las Heras (2015), al incluirlo en su artículo sobre viajeros franceses a Santiago de Compostela en el siglo XIX. Mas su discursividad no ha sido sistemáticamente abordada, a pesar de ser un texto que despliega procedimientos discursivos notables y una documentación admirable, que demuestra un conocimiento profundo del autor sobre la literatura española medieval cuando recién en España se comenzaba a investigar con criterios

filológicos rigurosos. De este fecundo diálogo entre el itinerario, la historia y la literatura, surge este texto con una mirada muy marcada sobre España y el cristianismo.

Con el objetivo de valorar adecuadamente la obra y ubicarla en su contexto, consideramos primordial estudiar sus elementos formales constitutivos y así determinar su clasificación genérica dentro de las categorías de los libros o escrituras de viaje. No es un problema con repercusiones meramente inmanentes, dado que el género discursivo funciona como condicionante de un horizonte de expectativas para los lectores y brinda un marco para la interpretación y valoración de la obra, en tanto paradigma, en continuidad con ciertos textos y en contraste con otros.

Las escrituras de viaje son textos cuya tipología genérica presenta cierta complejidad, dada su hibridez y el carácter fronterizo de su grado de factualidad y ficcionalidad. Por su perspectiva formal centrada en el texto, aplicaremos como marco teórico el método y las categorías teóricas propuestas por Sofía Carrizo Rueda (1997, 2008¹), quien distingue entre la literatura, las crónicas, las guías y los relatos de viajes, a partir de sus componentes formales, especialmente las secuencias dominantes, la construcción del rol del narrador y la finalidad del texto. Esto permite diferenciar con claridad, por un lado, las autobiografías, las crónicas y las guías de viaje por su materia y objeto; por otro, la literatura de viajes y el relato de viajes, que de manera preliminar definiremos respectivamente como un discurso ficcional predominantemente narrativo y un discurso no ficcional predominantemente descriptivo, aunque presenten otros rasgos axiales, como profundizaremos en el apartado 2.5.

A modo de hipótesis basal, proponemos que *Un pèlerinage au pays du Cid* pertenece al género denominado relato de viajes. Para demostrarlo, es preciso en la primera parte analizar desde una perspectiva formal sus componentes constitutivos en lo que respecta a la construcción del discurso: el objeto del viaje, el viajero enunciador, el enunciatario y la estructura textual. A partir del resultado de este examen, podremos justificar su encuadre genérico y, en consecuencia, proponer un marco de interpretación según el horizonte de expectativas correspondiente.

Una vez fundamentada su categorización como un relato de viajes, en la segunda parte se reflexionará sobre la representación de España efectuada en *Un pèlerinage au pays du Cid* mediante un abordaje de las redes isotópicas y de ciertos intertextos presentes, con el objeto de delimitar su funcionalidad en relación con la finalidad global de la obra y sus efectos, enmarcada dentro del imaginario cultural francés de mediados del siglo XIX, con el cual dialoga.

¹ La teoría de Carrizo Rueda es retomada por otros críticos literarios, en el ámbito español especialmente por Luis Albuquerque-García (2006, 2011), quien amplía el aspecto de la intertextualidad propia del género, que abordaremos en el apartado 3.2.

2. La configuración del discurso del viaje: análisis de elementos constitutivos

2.1. El viaje: fechas y lugares

En primer lugar, es preciso delimitar el objeto del texto *Un pèlerinage au pays du Cid*. El paratexto principal, el título, establece un tipo de viaje muy particular: el religioso, en específico, la peregrinación. Se podría entonces anticipar un destino devocional, pero también un posible sentido metafórico, la romería de la vida, inspirado en el tópico literario del *Peregrinatio vitae*. Además, se propone el destino de la travesía: «al país del Cid». Por un lado, es llamativo el procedimiento metonímico operado al referir a España mediante uno de sus héroes medievales; por otro, el aparente contraste entre el objetivo religioso del viaje y la referencia épica.

En segundo lugar, se pueden reconstruir intratextualmente algunos datos precisos del viaje fáctico efectuado por Frédéric Ozanam mediante los paratextos que encabezan cada apartado, donde se indican las fechas y los lugares. Cabe señalar que este es un rasgo que Alburquerque-García (2011: 18) considera axial para los libros de viaje: los paratextos funcionan como recursos para la construcción de la verosimilitud y la autenticidad del itinerario. En el caso de Ozanam, dichos paratextos organizan el relato: «Gavarnie, 21 août; Biarritz, 1^{er} septembre 1852» respecto a «I. Avant-scène, les Pyrénées et la mer», «Fontarabie, le 16 novembre. - Miranda de Ebro, le 17» para «II. Le chemin de Saint-Jacques», «Burgos, le 18 novembre 1852» para «III. La ville des héros», «Burgos, le 19 novembre 1852» para «IV. La ville des rois», «Burgos, le 20 novembre 1852» para «V. La ville de la Vierge» y «Pont de Béhobie, le 21 novembre» para «VI». Tales fechas ya informan un dato peculiar: se evidencia un tiempo transcurrido sin texto entre las visitas efectuadas a la frontera francesa y el ingreso a España –de septiembre a noviembre– sin ningún tipo de justificación explícita a nivel textual. Asimismo, el prólogo, denominado «Burgos», carece de este tipo de paratexto de anclaje espaciotemporal y la voz enunciativa se construye retrospectivamente desde el punto de vista de la posición temporal, en términos de Genette (1989: 274), como «narración ulterior», en otras palabras, con el itinerario concluido.

Estos encabezados sintetizan los hitos del camino, pero dentro del relato se registran otras ciudades y pueblos, generalmente junto a sus respectivas descripciones, cuya extensión varía según su importancia histórica o literaria, dado que no solo se detiene en los aspectos arquitectónicos o culturales, sino que además sintetiza los eventos acaecidos –o imaginados– en esos enclaves, muchas veces citando fragmentos textuales e incluso expresando su opinión sobre ellos.

2.2. Prólogo «Burgos»: el viajero peregrino, el objetivo y el obstáculo

Un pèlerinage au pays du Cid comienza con un prólogo que evoca la tradición de origen medieval del peregrinaje a Santiago de Compostela, pero de una manera inusual; se detiene en un detalle cotidiano y hasta legendario: la costumbre de la recolección de conchas en la playa como una especie de souvenir que luego los peregrinos mostraban a su familia y vecinos (Ozanam, 1869: 2). El enunciativo declara entonces

la intención que parece haber tenido al planificar este viaje: «Moi aussi j'ai rêvé le pèlerinage de Saint-Jacques. Je me réjouissais de voir la vieille Espagne chrétienne, cette Espagne libre, pauvre, délaissée, qui subit moins profondément l'empreinte de l'étranger» (Ozanam, 1869: 2). Describe a grandes rasgos los hitos que tendría tal camino: Burgos, Oviedo, Santiago, pero confiesa el obstáculo: «Mais une volonté qui dispose de nous sans nous devait m'arrêter à la première station, et mon pèlerinage finir, non plus au tombeau de saint Jacques, mais au pays du Cid» (Ozanam, 1869: 2-3). Es la única afirmación textual acerca de un impedimento mayor que le imposibilitó efectuar el viaje pensado y que además explicaría el lapso transcurrido entre la llegada a la zona de los Pirineos y el cruce a España. La razón efectiva debe ser reconstruida extratextualmente, en sus cartas: el mal clima y su débil estado de salud lo obligó a guardar reposo, durante el cual aprovechó para instruirse en la historia y la literatura española; conocimiento que lo ayudó a inclinarse por Burgos como destino, por presentar todas las variables de su interés: la reconstrucción de la «vieja» y «cristiana» España (Ozanam, 1865: 404, 410, 422).

Para finalizar este prólogo, Ozanam (1869: 3) indica que ha vuelto de esta peregrinación por Burgos sin conchas, pero:

pleines de ces feuilles légères où le voyageur a crayonné ses premiers souvenirs, se promettant vainement de les retoucher plus tard. Je ne puis rien offrir de plus à mes amis, à ceux de mon voisinage : j'entends ce voisinage de l'esprit et du cœur qui unit aujourd'hui beaucoup de chrétiens, et qui leur fait prolonger ensemble la veillée avec confiance, malgré de bien mauvaises nuits.

Tales hojas son, en efecto, sus notas de viaje, que según las biografías consultadas retomó en Italia, en 1853 mientras convalecía, para componer *Un pèlerinage au pays du Cid*, publicado póstumamente por su esposa (Cojazzi, 1933: 193; Romero Carranza, 1976: 444). Más allá de la presentación poética de su intención y viaje, es cierto que escribió durante el itinerario: a pesar de que no se conserven ninguna de tales notas –a diferencia de otros viajes previos–, algunos pasajes de las cartas enviadas en ese período contienen fragmentos literales o muy semejantes a las descripciones o impresiones incluidas en la versión final de *Un pèlerinage au pays du Cid*, tales como la descripción del circo de Gavarnie en la carta a A. M. L'Abbé Maret de Biarritz, 14 septiembre 1852 (Ozanam, 1865: 395), la catedral de Burgos en la carta a su hermano Charles desde Burgos, 18 de noviembre de 1852 (Ozanam, 1865: 417-419), o el monasterio de Las Huelgas en la carta a Ampere desde Bayonne, 25 de noviembre de 1852 (Ozanam, 1865: 424-425).

Si bien se podría simplemente aceptar sus declaraciones de manera literal, es llamativo el hincapié realizado en el prólogo respecto al sema 'noche' –caracterizada negativamente– como momento para compartir souvenirs: «des longues veillées

d'hiver» en el caso de los peregrinos de antaño y «mauvaises nuits» de los cristianos que lo acompañan en la vigilia actualmente. Evidentemente se trata de una asociación del peregrino medieval con el peregrino de 1852 en un plano metafórico: es un autor apologetico católico y su intención es recuperar los valores de la Europa cristiana en un contexto poco propicio: Francia en la primera mitad del siglo XIX. El país vivía una profunda crisis religiosa a partir de las primeras reformas laicas seculares, iniciadas violentamente por la Revolución francesa mediante la descristianización y el anticlericalismo promovidos con su Culto de la Razón y del Ser Supremo, la constitución civil del clero y la divulgación de posturas religiosas no cristianas, tales como el agnosticismo, el ateísmo y el deísmo. Si bien en 1852 la situación de los católicos no era tan grave como en el «Reinado del Terror», sí había una notable disminución del fervor religioso, sumada a la desilusión que sentía Ozanam por el fracaso de la Segunda República Francesa –por la crisis económica, la difusión de las ideas socialistas y la discordia cívica–, que culminaría en diciembre de ese año con el golpe de Estado de Luis Napoléon Bonaparte y la instauración del Segundo Imperio, además de la división política interna de los católicos (Cholvy, 2003; Romero Carranza, 1976: 30-82, 307-414). Frente a este panorama poco esperanzador, tanto política, religiosa como vitalmente –en lo que concierne a su enfermedad–, en esta «noche» de su vida y del siglo, desea conocer –¿recuperar?– la España medieval, «cristiana vieja». Por lo tanto, la vigilia retratada en el prólogo podría leerse más allá de lo literal como una vigilia por la cristiandad y las tradiciones².

Otro aspecto sobre el cual decide callar tanto en el prólogo como en el resto del libro, aparte de su enfermedad, es su compañía durante el viaje. Varía la persona gramatical que relata: utiliza la primera persona singular como así también la tercera impersonal del francés «on», pero también hay algunas marcas de una primera persona plural que no son recursos para involucrar al lector sino indicios concretos de otras personas en la experiencia, por ejemplo: «L'hiver venu sur l'aile des vents nous ferme décidément la route de Compostelle. Les conseils de nos amis ne nous permettent pas de pousser jusqu'à Madrid» (Ozanam, 1869: 145). Sin embargo, es imposible a nivel textual inferir quiénes eran; al recurrir a las cartas y biografías, se descubre que se trataba de su esposa Amélie y su hija Marie, quien tenía siete años por aquella época

² En su artículo, Iñarrea Las Heras comenta acerca de viajeros franceses del siglo XIX que emprendieron un viaje a Santiago de Compostela, en general posteriores a Ozanam, aunque también lo incluye como viajero frustrado, para analizar la mengua de peregrinos en aquella época y la motivación de estos pocos viajes. En varios casos encuentra que demuestran una visión profundamente católica que determina su cosmovisión: «Les parcours qu'ils ont réalisés dans ce territoire leur ont fourni aussi l'occasion de réaliser des réflexions qui manifestent une prise de position nettement conservatrice sur tous les aspects qu'on vient de nommer» (Iñarrea Las Heras, 2015: 319). Considera que se trata una reacción contra el contexto anticlerical (2015: 319-321).

(Ozanam, 1865: 397, 428, 429; Cojazzi, 1933: 193; Romero Carranza, 1976: 444; Cholvy, 2003).

2.3. La estructura del relato

Externamente el relato se divide en siete apartados, aunque solamente seis tratan estrictamente el itinerario y son aquellos que están secuenciados con números romanos. El prólogo simplemente se titula «Burgos», sin mayor indicación paratextual temporal, a diferencia de los otros, mientras que el epílogo lleva número, pero no un título. La estructura del planteo es circular, tal como lo fue su travesía de esos seis días entre el 16 y el 21 de noviembre: de Francia a Burgos y nuevamente de regreso a la frontera pirenaica, es decir, que el relato propiamente dicho abre –en el apartado «I. Avant-scène, les Pyrénées et la mer»– y culmina en Francia –en «VI»–.

Esta misma circularidad se observará a nivel intertextual, dado que el apartado I concluye con la evocación del salmo 92, mientras que en el apartado VI culmina con un poema a la Virgen: «Muy graciosa es la Doncella» de Gil Vicente. Además, el autor se declara consciente del procedimiento: «Tout ceci est peut-être bien solennel pour un début de voyage; mais on sait que les pèlerinages s'ouvrent par des psaumes» (Ozanam, 1869: 14), «Nous avons commencé notre pèlerinage par un psaume. Il convenait de le finir par un cantique» (Ozanam, 1869: 151). También recurre a la circularidad en lo temático: en el primer apartado refiere a la naturaleza como obra de un Dios artista, mientras que en el quinto apartado presenta a una mujer en la catedral, sentada a su lado mientras reza, que le pregunta acerca del destino de las obras arquitectónicas piadosas en el Fin de los Tiempos y la posibilidad de que perduren en la Jerusalén celestial, reflexión –con mucha probabilidad ficcionalmente delegada– con la que concluye el apartado y su recorrido por Burgos:

Une femme chrétienne qui visitait aussi la cathédrale de Burgos, et qui avait aussi prié de même à beaucoup de sanctuaires, demandait ce que Dieu ferait, au dernier jour, de ces admirables ouvrages élevés à sa louange par la tendre piété de tant de générations. Le feu qui doit purifier la terre foudroiera-t-il ces tours qui montaient pour le conjurer; ces chevets d'église gardés par les anges, ces madones si pures et ces saints si humblement prosternés devant elles? Et d'ailleurs, celui qui fait gloire de s'appeler le souverain artiste aura-t-il le courage de détruire tant de mosaïques et de fresques où rayonne l'éternelle beauté? Pourquoi ces monuments n'auraient-ils pas aussi leur immortalité ou leur résurrection? Et qui sait si, miraculeusement sauvés, ils ne devraient pas faire l'ornement de la Jérusalem nouvelle que saint Jean nous représente toute resplendissante de jaspe et de cristal? (Ozanam, 1869: 142-143).

A nivel del itinerario, opta por no centrarse únicamente en el territorio español sino también retratar el origen, a pesar de que el objeto descrito en el primer apartado –la naturaleza de los Pirineos– no condiga con lo predominante en el resto de la obra, tanto en materia como en estilo –aunque se estudiará su vinculación a nivel isotópico en el apartado 3.1.1.–.

No existe una correspondencia entre la cantidad de días y la división de los capítulos, ni siquiera una proporción en cuanto a su extensión. La división es claramente temática según los rasgos de los lugares visitados que desea destacar y el grado de detalle que brindará de ellos. De esta manera, cada día en Burgos se distribuye en un apartado diferente según la índole de su materia: heroica, real o mariana. Pero se sabe por sus cartas que esa organización de la visita es un artificio discursivo y que no fue realmente el orden en el cual visitó la ciudad (Ozanam, 1865: 417-420).

Asimismo, si bien el último apartado se plantea como el relato del regreso a la frontera francesa, las descripciones son breves, dado que los pueblos ya habían sido retratados previamente en la primera visita, en el segundo apartado. La función de la inclusión de esta parte del itinerario no responde a una necesidad del trayecto, cuya narración podría haber concluido en Burgos; más bien actúa como epílogo y tiene una función ideológica explícita, que abordaremos en 2.5.

2.4. Construcción del enunciador y del enunciatario del relato

Como voz a cargo de la organización y construcción del relato, en el resto de los apartados que narran propiamente la travesía, Ozanam se construye, en relación con la historia³, como un narrador homodiegético en lo que concierne a su propia experiencia de viaje, que es el marco envolvente, pero heterodiegético cuando relata las anécdotas históricas y literarias que cumplen una función descriptiva subordinada al itinerario, como secuencias incrustadas.

Si se analizan aisladamente los núcleos narrativos de su itinerario, el relato contiene escasas anécdotas personales y todas ellas se encuentran supeditadas a representar alguna característica llamativa de España, como sucede cuando comenta acerca del medio de transporte de las mulas y sus nombres literarios:

Qui n'a entendu parler des attelages espagnols, de cette longue file de mules attachées deux à deux, que le mayoral gouverne du haut de son siège avec autant de dextérité que de hardiesse, mais non sans les animer par une conversation soutenue, par des noms flatteurs, des cris pathétiques: «Brava, Capitana! Adelante, Catalana! Ánimo, Pastoral». Tant fut procédé du geste et de la voix, que Pastora tomba sur le flanc et ne se releva que sous les sifflements du fouet. Ô pays de Garcilaso et de

³ El narratólogo Gérard Genette (1989) clasifica al narrador según su relación con la historia, en otras palabras, su presencia o ausencia en la historia que cuenta (homodiegético y heterodiegético respectivamente).

Montemayor! terre classique de l'églogue, pouvez-vous supporter cette profanation du nom de vos bergères! (Ozanam, 1969: 19-20).

Para representar el peligro del camino entre San Sebastián y Burgos, primero resume la leyenda de Bona de Pisa y el auxilio divino que precisó para concretar su peregrinaje a Santiago (Ozanam, 1869: 24-25), luego traza el paralelo con su propia circunstancia de viaje de 1852, pero considera a esta última aún más apremiante y en necesidad de la misma ayuda:

Il ne fallait pas moins qu'une garde céleste pour rassurer les pèlerins du douzième siècle. Les carabiniers de la reine d'Espagne, qui nous escortent depuis hier, nous tranquillisent moins qu'ils ne nous alarment, en nous rappelant que nous voyageons en compagnie de dix-sept millions de réaux, par des chemins où l'on n'est pas sans rencontrer quelque soir six escopettes derrière un buisson (Ozanam, 1869: 25-26).

Salvo en estas contadas ocasiones, el enunciador más bien se presenta como espectador de las ciudades, a las cuales describe primero de manera general, centrándose en su actividad comercial y religiosa, para luego focalizarse en lugares o monumentos de hitos históricos o legendarios, explicar sus características arquitectónicas significativas, pero sobre todo se detiene en sintetizar la anécdota histórica, legendaria o literaria, apelando incluso a la cita directa de diálogos de las obras para vivificar las escenas. Véase, por ejemplo, el tratamiento que reciben las cabezas sin cuerpo en Burgos, asociadas a la historia de los siete Infantes de Lara (Ozanam, 1869: 35-37): allí explícitamente indica la importancia de la literatura legendaria como criterio de selección para el itinerario:

Si maintenant votre guide, plus jaloux de suivre l'ordre de la légende que de ménager vos pas, vous fait descendre de la hauteur solitaire où s'élève l'arc de Fernan sur la place de la cathédrale, il vous montrera au portail du noble édifice une file de têtes sans corps (Ozanam, 1869: 35).

Luego de indicar la fuente –*Histoire véritable des sept infants de Lara*–, sintetiza la historia y cita en notas ocho versos del romance «Yantando con Almanzor» en español (Ozanam, 1869: 37).

Nos encontramos ante un narrador que no esconde su cultura; por el contrario, suele indicar las fuentes bibliográficas de los datos incorporados, tanto no-literarias⁴ como literarias –de estas nos ocuparemos específicamente en el apartado

⁴ Como fuentes no-literarias, principalmente alude a *Apuntes sobre Burgos*, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores* de Arias, *History of Spanish literature*, tomo I de Ticknor (respecto a Juan II y su influencia en la poesía), la introducción de M. Pidal al *Cancionero de Baena*, un artículo de M. Leopoldo de Gueto, *Revue des Deux Mondes*, del 15 mayo de 1853 (Ozanam, 1869: 31, 83, 90, 96).

sobre los intertextos en 3.2.—, lo cual lo caracteriza inequívocamente como profesor e investigador al fundamentar su testimonio, a la manera de las exigencias y de los métodos históricos vigentes:

Il va directement aux sources. Il fouille, comme il nous le dit, dans les histoires particulières, dans les vies des saints, dans les chroniques des villes. Il a laissé, de sa fine écriture, des notes presque innombrables. Il possède une connaissance étendue des auteurs classiques, des écrivains de la décadence romane, des Pères de l'Église. [...] Veut-il parler de la littérature d'un pays, il a le scrupule de visiter ce pays même. (Baudrillart, 1912: 45)

Incluso se permite realizar recomendaciones en el caso de la reconstrucción de la historia del Cid: « Il la faut lire dans le *Poëme du Cid*, plus ancien que les *Romances*, plus ancien que la *Chronique*, et dont le texte mutilé débute par la disgrâce du héros » (Ozanam, 1869: 42), o los matices que establece respecto a la veracidad del material legendario o tradicional, como en el caso de Alfonso VIII y la fundación de Santa María la Real de las Huelgas: «Le vrai et le faux se mêlent dans ces récits. L'épisode de la belle juive n'a rien d'historique, et le monastère ne s'éleva point pour apaiser le courroux du ciel, déclaré par la défaite d'Alarcos; car il la précéda de plusieurs années» (Ozanam, 1869: 71).

Emite varios comentarios metadieгéticos. Principalmente los emplea retóricamente como *captatio benevolentiae* contra el tedio que sus informaciones históricas puedan generar, por ejemplo:

Ne craignez pas que j'abuse de mes avantages, et, pour avoir acheté tout à l'heure *l'Histoire, véritable des sept enfants de Lara*, au coin du marché aux herbes, chez une marchande de ballades qu'entourait une nombreuse clientèle de muletiers, ne pensez pas que je menace de vous répéter d'un bout à l'autre ce long récit (Ozanam, 1869: 35).

Por otra parte, el enunciatario es textualizado mediante la segunda persona gramatical «vous», a quien generalmente se le pide paciencia, se le aconseja moderación en sus prejuicios:

Vous avez ouï beaucoup médire de l'Espagne, et vous craignez qu'au retour de tant de courses je ne trouve guère meilleur gîte ni meilleure chère que les compagnons du Cid, campés sur la grève de l'Arlanzon. Mais laissez-moi venger ce beau et trop calomnié pays (Ozanam, 1869: 58).

Aunque en su carta a Eugène Rendu (Biarritz, 28 octubre 1832), declara otras lecturas adicionales: «Je viens de lire deux *Itinéraires*, l'un de M. de Laborde, l'autre de M. de Custine, le livre de M. Weiss sur la décadence de l'Espagne, un volume de Ticknor sur la littérature de ce pays» (Ozanam, 1865: 404).

O de quien supone determinada reacción: «Vous me reprochez probablement de discourir devant les grilles de l'abbaye, au lieu de vous laisser pénétrer sous ses cloîtres dont vous avez ouï décrire les merveilles. On vous a vanté surtout les claustrillas et leurs arcades romane [...]» (Ozanam, 1869: 77).

Otro procedimiento peculiar, que rompe con la posición temporal del narrador y que emplea como recurso, es hacer presente al lector en el lugar que describe, como si lo estuviera realmente acompañando o se tratara de un relato simultáneo, por ejemplo, en la siguiente cita, donde aparenta querer aprovechar la travesía previa para educar sobre la historia de la persona cuyo monumento u obra arquitectónica se va a visitar:

De Burgos à la chartreuse, la route est longue, et j'en profite pour vous entretenir du roi Juan II, non sans quelque justice, puisque nous allons visiter des lieux pleins de sa mémoire, puisque la splendeur poétique de son règne se réfléchira sur les œuvres d'art qui nous charmeront (Ozanam, 1869 : 85).

El desplazamiento no solo es espacial (como en Ozanam, 1869: 39, 68, 94), también es temporal: «Nous voici donc en plein quinzième siècle» (Ozanam, 1869: 86). Evidentemente, todos estos recursos responden a una función comunicativa del narrador con el narratario (Genette, 1989: 329).

Respecto a los rasgos explícitos del enunciatario, en general Ozanam parece dirigirse a los cristianos, como ya se ha analizado en el prólogo. Cuando describe patéticamente el circo de Gavernie, expresa su incredulidad de que los ateos –discursivamente un referente en tercera persona y no un alocutario– puedan persistir ante la revelación de la maravilla de la Creación divina: «La voix des cascades gémissait comme une prière sans fin: s'il restait encore des athées, c'est ici que je voudrais les amener pour les voir tomber à genoux, terrassés et ravis» (Ozanam, 1869: 6). Sin embargo, luego admite la posibilidad de un lector no-católico antes de referir en estilo directo su plegaria a la Virgen María en la catedral de Burgos: «si la prière d'un catholique vous scandalise, ne m'écoutez pas» (Ozanam, 1869: 140). De todos modos, es evidente que no contempla la posibilidad de un lector infiel, a quien presenta como enemigo de la Europa cristiana, en el plano histórico: «En 872, les infidèles la saccagèrent et massacrèrent sous ses cloîtres l'abbé Etienne avec deux cents moines» (Ozanam, 1869: 47), pero también en el plano coetáneo: «Les côtes du Maroc leur sont promises; et leur armée se retremperait dans la croisade civilisatrice qui achèverait de faire de la Méditerranée un lac chrétien» (Ozanam, 1869: 149).

También presupone en el lector cierto conocimiento literario, dado que las referencias a obras literarias suelen ser una constante en el relato, y muy variada, registrándose remisiones a la literatura clásica –griega y latina–, italiana –especialmente Dante y la poesía provenzal–, española medieval y del Siglo de Oro, como se estudiará en el apartado de intertextos (3.2.). Suele explicar las alusiones, aunque no siem-

pre, de allí que se suponga un narratario culto; por ejemplo, la referencia mítica aplicada al mercado de San Sebastián: «Les fruits du pays, les vins enfermés dans des outres, arrivent sur des chariots à bœufs, dont les roues pleines et sans rayons représentent assez bien les équipages d'Alaric et d'Attila» (Ozanam, 1969: 18).

Asimismo, suele comparar los paisajes o edificios con otros lugares de Europa, especialmente de Francia (Ozanam, 1869: 17, 79), pero también se mencionan Italia (Ozanam, 1869: 5)⁵, Suiza (Ozanam, 1869: 7-8), Inglaterra (Ozanam, 1869: 64, 136); en general son lugares que el autor ha visitado previamente⁶, pero también funcionan como indicio del enunciatario esperado y de su respectivo marco de experiencia como parámetro de las comparaciones.

2.5. Definición del género discursivo de *Un pèlerinage au pays du Cid*: el relato de viajes

Habiendo ya analizado la configuración básica del texto en cuanto a sus elementos constitutivos fundamentales —estructura, objetivo, enunciatario y enunciatario—, podemos delimitar el género discursivo de *Un pèlerinage au pays du Cid*.

Dada la hibridez y el carácter fronterizo de su grado de factualidad y ficcionalidad, las escrituras de viaje presentan una compleja tipología genérica, que se ha investigado en detalle recién en los últimos treinta años. No es nuestro propósito en este momento dirimir sobre la teoría del género escrituras de viaje, sino contextualizar la utilidad de aplicar algunas de las nociones al texto de Ozanam para poder ahondar en su interpretación. Nosotros adherimos a las definiciones propuestas por Sofía Carrizo Rueda (1997, 2008), por su perspectiva formal, que juzgamos más pertinente por atenerse a cuestiones textuales, en particular las secuencias dominantes, la construcción del rol del narrador y la finalidad.

Mientras la literatura de viajes implementa una modalidad completamente ficcional en la cual «el itinerario se subordina a las vicisitudes de la existencia de los personajes» (Carrizo Rueda, 2008: 10), en otras palabras, las descripciones están siempre subordinadas al desenvolvimiento de la trama, el relato de viajes se define específicamente como:

[...] un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas

⁵ La mayor parte de las comparaciones con Italia suele ser más bien de índole cultural, en lo que concierne al arte plástico o poético, como se tendrá oportunidad de observar en el apartado 3.2.

⁶ El único caso llamativo es el de Siberia, que probablemente responda al imaginario cultural, más que a una experiencia vivencial: «La nuit nous dérobe la florissante ville de Vitoria, et le jour nous surprend à Miranda de Ebro, sur la frontière de la vieille Castille. Nous pouvons nous croire sur la frontière de Sibérie» (Ozanam, 1869: 20).

acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen (Carrizo Rueda, 1997: 28)

En consecuencia, el relato de viajes se configura como un texto de naturaleza dual, en el cual la descripción no se construye subordinada al desenvolvimiento de la trama, sino como verdadero centro del discurso, en tanto el objetivo es presentar «un espectáculo de un fragmento de mundo» (Carrizo Rueda, 2008: 20)⁷. Las historias, vividas o recogidas, funcionan también como una operación descriptiva en tanto representan conductas humanas o matices del espacio recorrido. Toda descripción implica una selección que depende de ciertas posturas e intenciones del emisor, actúa como indicio ideológico, de aquello que se calla o desdibuja, por lo tanto, es esencial aplicar la perspectiva del estudio formal de los componentes del discurso y sus funciones, tal como hemos hecho en los apartados previos, para indagar en el texto y en su contexto los posibles motivos de esta selección.

A partir de los elementos constitutivos de esta definición, podemos afirmar que *Un pèlerinage au pays du Cid* se clasifica como un relato de viajes. En primer lugar, ya se ha podido observar el poco protagonismo que tiene el itinerario realizado por Frédéric Ozanam como experiencia vital; si bien son el marco envolvente o el eje rector del relato en términos de la lógica discursiva, las anécdotas personales son escasas y con un desenlace ya conocido, sin tensión narrativa.

En segundo lugar, dichos sucesos se subordinan siempre a una función descriptiva, a la construcción de una imagen de España, como la situación con las mulas o el peligro en el camino previamente mencionados. Junto con las descripciones del paisaje, de la arquitectura o de la organización urbana, abundan las referencias históricas, literarias y legendarias, en las cuales el autor suele demorarse, recreando poéticamente los acontecimientos para que, tal como él mismo indica, nos transporten en el tiempo y les brinden vida a las ruinas:

Vous me soupçonneriez de glisser ici, sous le couvert d'un voyage, les chapitres détachés d'une histoire de la littérature espagnole. Me garde le ciel de cet excès de perfidie ! Mais com-

⁷ Cabe señalar que el predominio de la descripción no quiere decir dominio absoluto, ya que esa es la especificidad de las guías de viajes, que carecen de la huella subjetiva de las peripecias del viajero. Por el contrario, en las crónicas hay un predominio del relato de los acontecimientos y a este fin queda subordinada la función descriptiva de carácter informativo. A su vez, la autobiografía se centra en el relato de una vida, durante el cual eventualmente puede haber viajes, pero las experiencias personales del viajero prevalecen sobre las circunstancias del viaje (Alburquerque-García, 2006: 79-80).

ment nierai-je que pour moi l'attrait, *la magie du voyage est de me transporter non-seulement dans d'autres lieux, mais en d'autres siècles? Ces grandes contrées historiques ne seraient à mes yeux que de lamentables cimetières, si je ne faisais revivre en passant les générations qui les ont peuplées.* Et je ne sais enfin ranimer ces générations qu'en leur rendant la parole, surtout la parole des poètes, qui exprime avec plus de naïveté, de verve et d'éclat, la pensée de tous (Ozanam, 1869: 85; la cursiva es nuestra).

En tercer lugar, se evidencia una intención del autor, marcada por una ideología que dispone la selección y jerarquización en función de las expectativas y tensiones de la época para presentar un espectáculo de un fragmento de mundo: a partir de estas declaraciones del narrador (explícitas o implícitas), se comprende que el primer objetivo de Ozanam es recuperar la España medieval cristiana, que se defendió de la invasión musulmana, que conserva sus tradiciones ancestrales y respeta el culto católico. Como es propio del imaginario romántico de su época, considera que el mejor medio para conocerla, valorarla y recobrarla es la literatura y, en segundo lugar, la historia. Por eso se regocija ante las figuras del Cid y de Fernán González al mismo tiempo que apenas le dedica alguna palabra a eventos o sitios contemporáneos. Sin embargo, su finalidad ulterior es demostrar el protagonismo del cristianismo en el progreso de la humanidad y, para ello, debe defender la Edad Media como un momento decisivo en la historia. Esa es la función ideológica que organiza el relato y los contrastes de las isotopías del texto, como demostraremos en el apartado 3.1.3.

Si bien existen algunos comentarios claramente ideológicos a lo largo del relato, el más evidente se presenta en el desenlace del itinerario, en el último apartado, en el cual aprovecha la demora de la inspección de los pasaportes en la frontera de Béthobie para realizar una exhortación a España acerca de su misión:

Oh ! Que ce serait bien le lieu de disserter, pendant qu'avec une lenteur solennelle on vise nos passeports ! Et pourquoi, dans un temps où les peuples ont tant de conseillers, refuserais-je mes conseils à un peuple que je connais depuis huit jours ? Je dirais à l'Espagne qu'elle a fait avec le Saint-Siège *une paix bonne et sage* ; qu'elle *a noblement défendu son indépendance contre les intéressés qui la voulaient mettre en tutelle*, qu'enfin elle a enseigné à des nations plus expérimentées qu'elle, *comment on peut maintenir la tradition de l'autorité sans étouffer les libertés publiques.* Il lui reste à reprendre, parmi les puissances chrétiennes, la grande fonction qui lui fut assignée. Ce n'est pas en vain qu'un de ses rivages regarde l'Italie, elle n'y doit plus rêver de conquêtes, mais elle n'y doit pas permettre les invasions du Nord. Un autre rivage se tourne vers l'Amérique, dont Christophe Colomb n'a pas trouvé les clefs pour qu'elles tombent aux mains des marchands de houille et de coton. En moins de

vingt-cinq ans, la Turquie a réparé les désastres de Navarin; l'Espagne ne peut pas laisser éternellement fumer les débris de Trafalgar. Enfin, d'un troisième côté, l'Espagne découvre l'Afrique, où l'Alcoran vaincu essaye de ranimer le fanatisme de ses sectaires. Les Espagnols justifient leurs combats de taureaux comme une école de courage qui entretient les qualités militaires de la nation. Ils ont à leur portée et nous leur avons fait une meilleure école de soldats; *les côtes du Maroc leur sont promises; et leur armée se retremperait dans la croisade civilisatrice qui achèverait de faire de la Méditerranée un lac chrétien* (Ozanam, 1869: 148-149; la cursiva es nuestra).

Primero, Ozanam resalta tres cualidades de España: la paz con la Santa Sede, la independencia y la conservación de la tradición de la autoridad sin dañar las libertades públicas. Su apreciación es claramente subjetiva y opera con base en el contraste implícito con la situación de Francia, que en aquella época luchaba por conseguir un equilibrio en esas tres características, especialmente en lo que concernía al Vaticano, las discusiones liberales y el comunismo.

En segunda instancia, le encomienda una misión a España: retomar la Reconquista del Mediterráneo con una Cruzada «civilizadora». Dentro de su intención apologética del cristianismo como agente de progreso y bienestar, Ozanam posiciona al islam como el enemigo por derrotar, a pesar de los problemas internos entre los países cristianos⁸ –como queda aludido en la referencia a Trafalgar–. Es peculiarmente interesante que el autor se permita este consejo, pero lo escriba en francés a un enunciario que evidentemente se construye como francófilo y, sin embargo, no realice ningún tipo de mención al rol que desempeñaría Francia si España decidiera hacerlo; parecería que Francia no estaría destinada a defender la cristiandad, aunque geográficamente comparte gran parte de los rasgos enumerados que se lo facilitarían.

En consecuencia, estos objetivos apologéticos responden a las exigencias y necesidades de la Francia del siglo XIX, perturbada por las revoluciones y las persecuciones, escindida socialmente por la lucha de clases y con una Iglesia clericalmente debilitada, en la cual cobran protagonismo los fieles laicos, mediante sus obras de caridad como así también en la vida política e intelectual, a pesar de su división interna. Esto se encuentra en consonancia con lo indicado por Iñarrea Las Heras (2015: 322) acerca de los viajeros franceses que peregrinaban a Santiago de Compostela en el

⁸ Previamente había referido la situación histórica del siglo XV, cuando los españoles se encontraban en un conflicto interno a pesar de la amenaza musulmana en Andalucía: «Le quinzième siècle est encore un siècle tragique. Les chrétiens d'Espagne se déchirent et s'entre-tuent, pendant que sur les tours de Grenade les infidèles veillent en attendant l'heure de se jeter sur la Castille épuisée» (Ozanam, 1869: 91). Esta reflexión sobre la falta de unión de los cristianos se vincula claramente con las circunstancias de su Francia del siglo XIX. Lo mismo sucederá con su valoración de las figuras de Fernán González y el Cid, tal como analizaremos en el apartado 3.2.

siglo XIX: «Ils voient l'Espagne comme une sorte de réserve spirituelle de l'Occident: la seule vraie religion et la croyance des Espagnols y restent pour le moment intactes». Ozanam, precursor de lo que sería la Doctrina Social de la Iglesia, se construye en su relato como un referente del cristianismo y busca en su viaje por España sus frutos, que sintetiza en tres ejes del itinerario: el heroico, el real y el devocional.

En síntesis, luego de haber examinado todos estos rasgos constitutivos y haberlos ejemplificado con algunos pasajes, podemos afirmar que *Un pèlerinage au pays du Cid* se configura como un relato de viajes, dado que se trata de un discurso narrativo-descriptivo en tanto refiere acontecimientos de un itinerario, pero carece de tensión climática: cumplen una función caracterizadora, representativa. De esta manera, el objeto final del texto es presentar un fragmento de mundo, una visión sobre España, esto es, una construcción a partir de las vivencias reales, de las lecturas y del pensamiento de Frédéric Ozanam. Las decisiones tomadas sobre el material del viaje y las operaciones discursivas efectuadas, ya sea la selección, la jerarquización o la transformación, responden a las expectativas de sus lectores pretendidos y a las demandas de su contexto histórico: sobre todo, la necesidad de defender y recuperar el cristianismo en Europa. España encarna entonces un refugio espiritual esperanzador.

3. La construcción de la España visitada

La España representada por Frédéric Ozanam en *Un pèlerinage au pays du Cid* se nutre no solo de la experiencia del viaje de 1852, sino también de sus lecturas históricas, literarias y legendarias, y de la imagen del país y sus habitantes en el imaginario cultural francés de la primera mitad del siglo XIX. Al analizar la representación gestada por Ozanam de Alemania, a raíz de sus viajes y estudios literarios, Maurer (2014: 47) señala esta misma mediación:

On peut cependant souligner qu'à l'instar de l'image que renvoie le récit de ses voyages l'Allemagne de Frédéric Ozanam est davantage une Allemagne rêvée, idéalisée, qu'une Allemagne réelle: sinon une Allemagne des poètes et des penseurs, du moins une Allemagne des récits mythiques, des hagiographies, des écrivains et des historiens du Moyen Âge.

Es un procedimiento típico de los libros de viaje, tal como apunta Alburquerque-García (2006: 81):

Los libros de viaje reflejan en cierta manera los intereses, inquietudes y preocupaciones de cada época, cultura y situación implicadas en el itinerario abarcado por el relato. Además, el tipo de información proporcionada por el viajero/escritor es bidireccional, es decir, que ilustra tanto sobre la cultura visitada como sobre el bagaje cultural y los prejuicios del que visita. Este género literario apunta, por tanto, no sólo a la literatura de

origen del autor sino también a la literatura de las culturas en él representadas.

Como objetivo de la travesía de Ozanam, enunciado explícitamente, se encuentra la recuperación de la vieja España católica, de sus tradiciones y acontecimientos, mas en defensa de una tesis: el impacto positivo del cristianismo en la Edad Media en términos de la historia de la civilización. Con tal fin, se emplean distintas redes isotópicas, que operan en el nivel de la coherencia semántica, como así también numerosos intertextos, cuyo análisis revelará que no solo cumplen una función descriptiva fundamental, propia del relato de viajes, sino que también se presentan con una carga valorativa significativa.

3.1. La red isotópica

El análisis detallado de los distintos tipos de descripciones brinda un repertorio de temas que reiteradamente se manifiestan en un texto. Los elementos explícitos configuran las isotopías, en tanto «conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme del relato» (Greimas, 1973: 222), categorías que sostienen la coherencia interna de los relatos de viajes como discursos descriptivos al construirse por la recurrencia de lexemas pertenecientes a un mismo campo semántico. El relato de viaje de Ozanam posee una variedad de ellas, pero no se encuentran desasociadas, sino que se construyen en una red con oposiciones: la naturaleza como obra de Dios y la obra del hombre; la modernidad opuesta a la tradición; los vivos – identificados con el ruido y el movimiento– opuestos a los muertos –la quietud, las ruinas, la historia, especialmente la Edad Media–. Las distinguiremos por razones metodológicas y expositivas, pero se podrá comprobar que en realidad estas isotopías se encuentran entramadas.

3.1.1. La naturaleza como obra de arte de Dios vs. la obra del hombre

En el primer apartado, Ozanam se detiene en los paisajes de la frontera francesa, especialmente Gavarnie y Biarritz. Destaca que, por ser lugares poco habitados o intervenidos por el hombre, allí se pueden apreciar superlativamente las obras divinas: «Dans ce pays-ci, où l'homme a peu fait, je ne vois plus que les œuvres de Dieu. Vraiment Dieu n'est pas seulement le grand législateur, le grand géomètre, il est aussi le grand artiste» (Ozanam, 1869: 5). A partir de esta definición de Dios como «el gran artista», compone una descripción del espectáculo natural del circo de Gavarnie:

Quel poëte n'a jamais conçu, quel architecte n'a jamais dessiné un sanctuaire comparable à celui que l'Éternel s'est bâti à lui-même au plus profond des Pyrénées, dans un lieu où il n'était adoré que par des pâtres ? On l'appelle le Cirque de Gavarnie. Mais, plutôt qu'un cirque, représentez-vous l'abside d'un temple, taillée à pic dans des rochers hauts de deux mille quatre cents pieds. Quand nous arrivâmes au bas de ces murailles prodigieuses, des nuages rougis par le soleil couchant en voilaient

le sommet et flottaient comme une draperie. Puis, quand le vent eut dissipé ces vapeurs, le faite de l'édifice parut couronné de neiges éternelles sous le pavillon bleu du firmament (Ozanam, 1869: 6).

Se observa con claridad el recurso de la comparación: el circo de Gavarnie es asimilado a un templo –lugar sagrado por excelencia, pero construido por el hombre– en una descripción que resulta inusualmente intensa en contraste con otras de *Un pèlerinage au pays du Cid*, ya que está poblada de preguntas retóricas, adjetivación plena en rasgos sensoriales y comparaciones.

Esta equiparación de Gavarnie con un templo propone no solo a Dios como artista, sino también un carácter marcadamente positivo respecto al arte, ya que también Él quiso lo bello:

Ne méprisons plus la poésie comme le rêve des imaginations malades ou comme le passe-temps des sociétés blasées. Dieu est l'auteur de toute poésie, il l'a répandue à pleines mains dans la création, et, s'il a voulu que le monde fût bon, il l'a aussi voulu beau (Ozanam, 1869: 5-6).

En efecto, Ozanam valora el arte, especialmente cristiano, pero siempre como una obra imperfecta frente a la Creación de Dios, el ideal, por eso es incesante y numeroso, transgeneracional:

Il est temps de franchir le seuil: alors cet édifice, qui par sa légèreté semblait un joyau, devient immense et semble un monde. Mais c'est un monde que Dieu remplit; et en effet un symbolisme divin a remué ces pierres et leur a donné la pensée, ou, ce qui est plus encore, la force de vous faire penser, vous et les générations qui avant vous s'agenouillèrent ici (Ozanam, 1869: 124-125).

À Burgos, comme dans quelques-unes des grandes basiliques d'Italie, comme à Venise à Adoue, à Florence, on n'a jamais fini de voir, parce que l'art chrétien n'a jamais fini de créer. Dieu s'est reposé le septième jour; ce qu'il avait fait était bien et réalisait pleinement son idée créatrice. Mais l'art chrétien ne se repose jamais, parce qu'à ses yeux ce qu'il a fait n'est pas bien et demeure éternellement au-dessous de l'idéal (Ozanam, 1869: 130).

Enmarcada dentro de esta reflexión estética, también se presenta la pregunta formulada por la mujer en la catedral de Burgos acerca del destino final de las obras arquitectónicas devotas (Ozanam, 1869: 142-143), especialmente cuando provocan un sentimiento pleno de piedad que trasciende la materialidad del arte para conducir al verdadero objeto de adoración: «si cette prédication de la pierre et du bois qui vous

a saisi dès l'entrée vous a poursuivi jusqu'ici toujours plus pressante, vous n'admirez plus, vous priez, humilié, anéanti comme le pauvre Espagnol qui déroule son rosaire à vos côtés» (Ozanam, 1869: 129). Esto se vincula con el análisis que realiza Franconnet (2014 : 93) sobre la concepción del arte de Ozanam: «Ozanam oppose l'art païen –qui propose un beau idéal naturel– à l'art chrétien, qui aspire à s'élever au-dessus de ce beau idéal naturel».

A pesar de esta apreciación acerca del arte cristiano, al describir el espectáculo de los Pirineos y compararlo con Suiza, Ozanam remarca acerca de la pureza «moral» de la naturaleza impoluta, que no ha sido corrompida por la humanidad:

Je trouve en effet comme un sentiment de pureté morale sur ces hauteurs que le pied de l'homme souille rarement, au bord de ces eaux qui ne désaltèrent que l'isard et l'aigle, au milieu de ces plantes qui ne fleurissent que pour parfumer la solitude (Ozanam, 1869: 7-8).

Un comentario en la misma línea realizará respecto al paisaje de Fuenterrabía, manchado por la historia sangrienta: «Ces grands aspects, la douceur de l'air, la verdure encore toute vive et fraîche dans une saison si avancée, faisaient de ce pays un paradis terrestre, mais un paradis ensanglanté par les passions des hommes [...]» (Ozanam, 1969: 16).

Esa misma «barbarie» encuentra su ejemplo en una tradición española: la corrida de toros. Se siente obligado a asistir a una, dado que se señala como un hito obligado de un viaje a España (Ozanam, 1869: 111), pero lo describe y evalúa negativamente, con un gran énfasis en la emoción provocada:

alors, je l'avoue, je passais tout entier du côté du taureau; je n'avais pas le courage de considérer si le coup était porté selon les règles, je *détestais cette boucherie*, et je m'enfuyais de l'amphithéâtre, pendant que six mules entraînaient dans la poussière le corps *sanglant*, au bruit des fanfares et aux applaudissements d'une foule *enivrée* (Ozanam, 1869: 113; el subrayado es nuestro).

Recuérdese el valor simbólico de la mancha, uno de los símbolos primarios del mal para Paul Ricoeur (1976).

3.1.2. La modernidad vs. la tradición

La oposición quizás más evidente construida por Ozanam durante el relato de *Un pèlerinage au pays du Cid* es entre la modernidad y la tradición. No disimula su posicionamiento negativo hacia la modernidad: aprovecha cada restauración o agregado que observa para criticar las «intromisiones» modernas, a las que califica de «vandalismo»: «En même temps le vandalisme des restaurations modernes défigure l'église» (Ozanam, 1869: 49), «Entrons dans la basilique; oublions les décorations modernes qui déshonorent le sanctuaire» (Ozanam, 1869: 78). Sin embargo, no solo

realiza tales comentarios respecto a la arquitectura religiosa: también acerca de aspectos urbanos. Al describir su primera impresión de Burgos en el tercer apartado, propone una imagen desilusionada:

Le premier abord de Burgos n'a rien d'héroïque. On y entre par le faubourg qui suit la rive gauche de l'Arlanzon, en tout semblable à nos faubourgs, bordé d'auberges et d'entrepôts, et qui n'a d'espagnol que les clochers des églises et les galeries suspendues au dernier étage de quelques maisons. [...] Là se déploie la cité de Burgos, avec tous les dehors d'un chef-lieu de province de second ordre (Ozanam, 1869: 28-29).

La ciudad contrasta con las expectativas creadas no solo por la literatura, sino también por el título del apartado. En comparación con Francia, no parece tener nada distintivo, nada propio ni importante. Pero luego advierte al lector lo que oculta esta prosperidad aparente: «Mais si vous conservez une âme chimérique, si vous êtes épris de ruines et d'infortunes, consolez-vous: cette prospérité apparente ne fait que vous cacher des rues abandonnées, des espaces déserts où quelque décombres garde un grand nom» (Ozanam, 1869: 28). Describe así el típico espíritu romántico del viajero de la época, más interesado en las ruinas y en la historia que en el progreso industrial o urbano. Obsérvese que tales espacios son caracterizados como deshabitados, abandonados, lo cual los vincula con la isotopía de los muertos que se analizará en 3.1.3. Conviven en una misma ciudad la modernidad y la tradición, como prosigue a describir utilizando la imagen de la hiedra y las ruinas:

Au nord de la ville moderne, et en redescendant vers l'ouest, se déroule l'antique ceinture de murailles, à demi détruites, mais larges encore et menaçantes, couronnées de créneaux et percées de portes dont l'arcade en fer à cheval rappelle le temps des Maures. La tradition s'attache comme le lierre à ces vieux débris (Ozanam, 1869: 29).

Las murallas con sus herraduras evocan el tiempo de los moros, la época de la Reconquista, la victoria del cristianismo. La historia se adhiere y filtra entre los muros, a la manera de la hiedra. Este mismo énfasis en el valor de la resistencia contra la modernidad se observa en la descripción del pueblo vasco francés, particularmente su negación a aceptar los pantalones y la blusa, conservando su vestimenta tradicional (Ozanam, 1869: 9). También admira su memoria, especialmente la conservación de la lengua ancestral (Ozanam, 1869: 11-12).

Otra instancia de contraste entre la modernidad y lo tradicional se advierte en la valoración que realiza Ozanam (1869: 58-59) de la hospitalidad española: no habrá hoteles espléndidos como en Londres o París, pero sí grandes cocinas «heroicas», repletas de utensilios caseros. Asimismo, defiende la devoción española por los santos y la Virgen María como rasgo propio: manifiesta que no debe tratársela desdeñosamen-

te, sino como una piedad que tiene claro su centro en Cristo y que, además, resulta efectiva, dado que sus iglesias están pobladas (Ozanam, 1869: 133-134). En este mismo sentido, realza a Fernán González y al Cid como figuras de la defensa de la conservación de la tradición de la autoridad, tal como se fundamentará en la sección de intertextos, 3.2.2.

Esta oposición a la modernidad es otro rasgo en común con otros viajeros franceses de la época y es provocada por la nostalgia de una época percibida como mejor en términos de la fe cristiana, tal como manifiesta Iñarrea Las Heras (2015: 334):

Les voyageurs-écrivains étudiés ici apparaissent comme les défenseurs d'une vision du monde dépassée par l'évolution politique, sociale et économique de la France et de l'Espagne. Ils se caractérisent, en général, par une nostalgie d'un passé ou, à leur avis, la situation de la foi catholique était meilleure. Ils sont les témoins indignés et affligés d'un présent qu'ils déplorent, puisqu'ils considèrent qu'il est dépourvu des valeurs chrétiennes.

3.1.3. Los vivos, el ruido, el movimiento *vs.* Los muertos, la quietud, las ruinas, la historia

En el apartado anterior se ha observado la preferencia por las ruinas, signos de la historia, en vez de los aspectos modernos de las ciudades. Defiende el itinerario elegido basándose en ese criterio, como la manera adecuada de ingresar y conocer España: «On y entre comme il convient d'entrer en Espagne, par des ruines, par une porte menaçante et des remparts croulants» (Ozanam, 1969: 16). Es conveniente recordar su comentario acerca de la necesidad de dotar de vida a tales restos mediante las referencias históricas, literarias y legendarias, que nos transportan en el tiempo (Ozanam, 1869: 85). Resalta particularmente el poder de la poesía para lograrlo:

Dans le poème du Cid comme dans les épopées homériques, nous touchons au fond primitif de toute poésie. De même que, sous l'œuvre d'Homère, on découvre les chants guerriers dont il a recueilli, transformé et fait vivre les débris; de même l'épopée castillane, écrite au treizième siècle, a recueilli l'écho des chansons non écrites où l'on célébrait déjà l'invincible Rodrigue (Ozanam, 1969: 57).

Se destaca como característica de los muertos y de las ruinas la soledad o el carácter desértico, especialmente en aquellos lugares donde las causas son históricas, en particular la guerra contra el Infiel:

Ce sont les gorges de Pancorbo, *teintes du sang* des infidèles au neuvième siècle: les restes d'un château dominant la bourgade *désolée*. On dirait que la guerre vient de passer sur ces villages en ruine, sur ces maisons *sans* vitres, quelquefois *sans* portes, et

cependant bâties en pierres de taille, comme pour soutenir des sièges (Ozanam, 1869: 23; la cursiva es nuestra).

Se caracteriza Pancorbo por la carencia y la desolación, además de retomarse el rasgo de la mancha de sangre generada por los humanos. Estas privaciones le permiten profesar cierta objetividad, o al menos rechazar la posibilidad de una representación romántica o idealizada de Burgos de su parte:

Pour moi, je n'aurais pas réveillé les vieux morts de Burgos, si je n'avais bravé les tempêtes déchaînées pour défendre leur solitude. Il est vrai, j'ai vu la ville royale sous un voile, mais sous un voile de pluie peu favorable aux illusions (Ozanam, 1869: 63).

Sin embargo, frente al carácter desértico de estas ruinas, se genera un contrapunto: se encuentran pobladas de historia. En consecuencia, se opera una identificación entre las ruinas, la historia y los fallecidos silenciosos y solitarios, en contraste con los vivos, descritos con el ruido y el movimiento: «Je ne puis pas oublier le cloître tout habité de morts illustres et silencieux, et de vivants obscurs, mais très-bruyants» (Ozanam, 1869: 130). Valora el respeto por los muertos como rasgo esencial de un pueblo, en tanto representa la deferencia por la familia y la tradición, implícitamente también por su historia:

Mais plus encore que son jeu de paume, chaque village entretient avec jalousie son cimetière: ce lieu de deuil est tout planté de rosiers; on y voit peu de sépultures délaissées, et nul n'entre à l'église sans avoir prié sur la tombe des siens. Le culte des morts est le signe des races qui vivent longtemps, qui ne laissent perdre ni l'esprit de famille ni l'héritage des traditions (Ozanam, 1969: 10).

Asimismo, recuérdese que en el prólogo la primera motivación esgrimida para emprender un viaje a España era la peregrinación a Santiago de Compostela, que fundamenta con una remisión a la tradición de los antepasados (Ozanam, 1869: 2).

En contraste, expresa horror ante las profanaciones y el tratamiento de los restos de Rodrigo Díaz de Vivar, héroe de Castilla:

Ce n'était pas sans quelque doute sur leur authenticité, mais ce n'était pas non plus sans mélancolie que je contemplais ces restes, montrés pour deux réaux par un valet qui leva le drap funéraire et ouvrit le cercueil. J'ai horreur de ce qui viole le secret de la mort, et je ne puis souffrir le spectacle de ces ossements desséchés, à moins que la sainteté n'ait jeté sur eux un vêtement impérissable (Ozanam, 1869: 50).

La muerte evocada mediante las ruinas y su contraste con la vida circundante también es recuperada a nivel religioso, en referencia al misterio de la Resurrección y

la esperanza que genera: «l'église, seule intacte au milieu de cette ville délabrée, comme pour rappeler que le Dieu des ruines est aussi celui des résurrections. Fontarabie ne se tient pas pour morte [...]» (Ozanam, 1969: 17-18), «Mais entrez dans ce séjour de la mort: vous y trouverez toute la splendeur des esperances chrétiennes» (Ozanam, 1869: 96, acerca de la iglesia de Miraflores).

Sin embargo, la asociación axial en este plano se encuentra en la valoración que realiza el escritor francés de la Edad Media, particularmente del rol civilizador y cultural desempeñado por el cristianismo: «Enfin le riche hameau de Gamonal annonce les approches de Burgos; et les tours de la cathédrale, qui se découvrent, publient qu'un jour, sur cette terre aride et indigente, l'inspiration chrétienne est descendue» (Ozanam, 1969: 26). Pero aún más explícita es la siguiente cita:

Si les rois ont délaissé Burgos, la vieille ville a gardé une reine qui la fait vivre, qui n'a pas cessé d'y habiter une magnifique demeure. Cette reine est la Vierge Marie. En effet, la capitale de l'ancienne Castille, abandonnée de sa noblesse, sans commerce, sans industrie, aurait péri depuis longtemps si elle n'avait conservé sa vie ecclésiastique, son rang de métropole et son incomparable cathédrale (Ozanam, 1869: 115).

No solo señala los efectos arquitectónicos del cristianismo, también subraya su influencia en la literatura del Siglo de Oro, particularmente en Calderón:

Cette poésie [del siglo XV], qui s'était contentée de mesures incorrectes et d'assonances faciles, devait s'assouplir et se montrer capable de la dernière précision et de la plus exquise mélodie. Il fallait qu'elle passât par un long apprentissage avant d'arriver au moment où Calderón, *retrouvant l'inspiration des plus beaux temps chrétiens*, lui donnerait tout le prestige d'un langage étincelant et musical, intraduisible pour nous, éternellement enchanteur pour l'oreille des Espagnols (Ozanam, 1869: 93-94; el subrayado es nuestro).

También destaca la capacidad de la religión de moderar la crueldad de los reyes y de ser fundamento de obras trascendentales: «Partout des autels, des mausolées, de pieuses images attestant la foi de ces familles orgueilleuses, violentes, mais après tout capables de religion et de repentir [...]» (Ozanam, 1869: 67). En un mismo sentido, subraya la facultad del cristianismo de templar la rudeza de los tiempos de Reconquista: «Voilà les temps héroïques de la Castille dans leur force et leur rudesse, tempérées par la douceur du christianisme» (Ozanam, 1869: 52).

Otro rasgo que destaca de la Edad Media es su tratamiento honroso de la mujer, especialmente en el caso de España la protección eclesiástica y el poder otorgado a las damas del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas:

De leur côté, les papes ne purent refuser ces honneurs étranges aux filles d'une race royale qui soutenait contre les infidèles une

croisade de huit cents ans. Nulle part plus qu'en Espagne les femmes n'eurent besoin d'être protégées par le respect, parce que nulle part ne leur manqua davantage la protection de l'épée, le rempart de la famille; nulle part elles ne furent condamnées à une plus longue solitude, à des veuvages plus certains, quand une guerre éternelle retenait leurs maris et leurs frères. [...] Le moyen âge honora partout les femmes chrétiennes: en France et en Italie, il mit à leur service des guerriers et des poètes; en Castille, il rangea sous leurs lois des religieux et des prêtres (Ozanam, 1869: 76).

Asimismo, recalca la caridad cristiana como un rasgo fundamental del pueblo español, al referir la leyenda del santo Amaro y del Hospital del Rey (Ozanam, 1869: 81-83).

3.2. Los intertextos literarios

Para Alburquerque-García, la intertextualidad es uno de los rasgos definitorios de los relatos de viaje, dado que se nutren tanto de la experiencia factual del viajero como de la lectura de textos anteriores —a veces no tan fácilmente clasificables—, que pueden operar como guías, indicios o huellas que condicionan la percepción y la interpretación. En consecuencia, la presencia de intertextualidad «nos alerta sobre las diferentes y variadas familias de relatos que dialogan entre sí, cuyas resonancias nos hablan de tradición e influencias culturales» (Alburquerque-García, 2011: 18).

Un pèlerinage au pays du Cid es un ejemplo representativo de este diálogo cultural, ya que es un relato de viajes construido con un entramado intertextual abundante. Son recurrentes las referencias a las leyendas, la literatura y la historia de España, especialmente medieval y siglodorista: sintetiza y se refiere al *Cantar del Cid*, al *Poema de Fernán González*, distintas crónicas, romances de distinta temática, diferentes leyendas de vidas de santos; entre los autores, se citan fragmentos o se alude a Jorge Manrique (Ozanam, 1869: 107-108), Juan de Mena (el *Cancionero de Baena*; Ozanam, 1869: 91-92, 105-107), el canciller Ayala (Ozanam, 1869: 62-63), Gil Vicente (Ozanam, 1869: 150-151), Garcilaso de la Vega y Jorge de Montemayor (Ozanam, 1869: 19-20), hasta Calderón de la Barca (Ozanam, 1869: 93-94).

Solo existe una referencia al *Quijote* en todo el relato y es particularmente curiosa. Luego de describir las cocinas españolas, recurriendo a diversos recursos sensoriales para vivificar la escena, el autor siente la necesidad de justificar literariamente su descenso a este espacio mundano:

Nous vivrons, et vous ne m'en voudrez pas d'être redescendu de mes hauteurs poétiques à ces utiles réalités. Nous n'avons pas même, à vrai dire, quitté la littérature espagnole; car, si le poème du Cid naît sur les champs de bataille, c'est d'une cuisine d'auberge que don Quichotte sort

chevalier pour combattre les géants et redresser les torts
(Ozanam, 1869: 60).

En consonancia con la cita quiijotesca, existe una previa referencia homérica inusual y humorística. Al ponderar las cocinas españolas como una hospitalidad sublime, se compara la cantidad de ollas con un episodio la *Odisea*: «Je contemplais surtout des files de marmites qui me rappelaient (pardonnez-moi encore cette réminiscence d'Homère) la longue file des servantes de Pénélope que Télémaque pend à la même corde en punition de leur perfidie» (Ozanam, 1869: 59).

Aparte de la literatura española y Homero, también se emplean ocasionalmente otros intertextos, tales como pasajes bíblicos de los Salmos y el Apocalipsis, alusiones míticas griegas, literatura latina –Horacio–, italiana –especialmente Dante, pero también reflexiona sobre el influjo de la poesía provenzal e italiana en el renacimiento español–, inglesa –exclusivamente Milton (Ozanam, 1869: 6-7)– y francesa –*Chanson de Roland* (Ozanam, 1869: 145)–.

Utiliza los intertextos con una función descriptiva y contrastiva. De esta manera, por ejemplo, su experiencia del clima poco grato de Castilla es comparada con las de Horacio y Dante en Italia:

Devais-je m'étonner des neiges de Rome et des eaux du Tibre grossissant sous les orages, quand Horace déjà s'en prenait à Jupiter de l'opiniâtreté des frimas, et croyait revoir sous Auguste le déluge de Deucalion ? Et lorsque Dante, au troisième cercle de son Enfer, décrit la pluie «éternelle, maudite, froide et triste», certainement il en trouve l'image sur les bords de l'Arno, à Pise, où moi, indigne commentateur, pour l'éclaircissement de ce seul vers, j'ai vu pleuvoir cinquante jours (Ozanam, 1869: 62; cita en notas los versos en latín).

En lo que concierne a la influencia de la literatura provenzal e italiana en España, sostiene taxativamente: «Mais surtout le quinzième siècle, en s'appliquant à reproduire les rythmes des Italiens et des Provençaux, en poussant jusqu'à l'excès la ciselure du vers et de la stance, *faisait subir un travail nécessaire à la rude langue du Cid*» (Ozanam, 1869: 93; la cursiva es nuestra) .

Sirvan estos ejemplos para ilustrar el procedimiento de los intertextos, ya que en lo sucesivo nos detendremos solamente a analizar aquellos que colaboran o agregan algún aspecto significativo sobre la representación de la España visitada o el objetivo del relato.

Los intertextos bíblicos se encuentran en el primer apartado especialmente vinculados con la isotopía de la naturaleza como obra de Dios, para retratar el efecto de admiración que genera, por ejemplo, respecto al Pirineo: «David avait vu de près les sommets du Liban, quand il s'écriait: "Le Seigneur est admirable sur les lieux hauts *Mirabilis in altis Dominus*"» (Ozanam, 1869: 8), o la inmensidad del mar: «Da-

vid avait aussi admiré ce spectacle, et peut-être du haut du Carmel son regard embrasait-il les espaces mouvants de la Méditerranée lorsqu'il s'écriait: "Les soulèvements de la mer sont admirables *Mirabiles elationes maris*"» (Ozanam, 1869: 14). En cambio, en sintonía con la referencia al caos del *Paraiso Perdido* de Milton, se describe la furia del mar comparándola con los caballos del Apocalipsis: «Ces mêmes vagues, si caressantes maintenant, ont des heures de colère où elles semblent dé-chainées comme les chevaux de l'Apocalypse; alors leurs blancs escadrons se pressent pour donner l'assaut aux falaises démantelées qui défendent la terre» (Ozanam, 1869: 13).

Las referencias homéricas son más numerosas y se encuentran distribuidas en todo el relato en función de diversas isotopías. Respecto a la naturaleza como obra divina, se utiliza para describir la combinación de infinitud y gracia del mar:

Mais que dire de la mer, ou plutôt que n'en faut-il pas dire? La grandeur infinie de la mer ravit dès le premier aspect; mais il faut la contempler longtemps pour apprendre qu'elle a aussi cette autre partie de la beauté qu'on appelle la grâce. Homère le savait bien, et c'est pourquoi, s'il donnait à l'Océan des dieux terribles et des monstres, il le peuplait en même temps de nymphes et de sirènes enchanteresses (Ozanam, 1869: 12).

También se aplica como término de comparación para representar la infinitud de las obras arquitectónicas religiosas: «Je ne vous entraînerai pas dans la visite des chapelles: autant, vaudrait dé nombrer avec Homère les vaisseaux des Grecs!» (Ozanam, 1869: 134).

Sin embargo, con mayor frecuencia se comparan las obras homéricas con el *Cantar del Mio Cid* en distintos aspectos. En primer lugar, en tanto obras épicas, ambas literaturas construyen una imagen de heroísmo. La identificación entre el Cid y Aquiles es tal que es usado directamente como epíteto: «L'Achille de l'Espagne ne restera pas en repos sous sa tente; au bout de sa lance désormais libre et souveraine, il porte la guerre aux mécréants» (Ozanam, 1869 : 46). Esta imagen de heroismo para Ozanam se encuentra asociada con la capacidad para el engaño: «Ainsi chante la ballade espagnole: les peuples mêlent volontiers à leurs origines la ruse et l'héroïsme. Carthage se souvenait de la peau de bœuf qui avait mesuré son territoire, et toute la Grèce met tait à côté d'Achille l'artificieux Ulysse» (Ozanam, 1869 : 34-35). Pero enseguida se demuestra un contraste entre los héroes clásicos y el héroe español: su honor cristiano, incluso frente a los judíos:

Mais, quand le Cid eut pris Valence, il renvoya les trois cents marcs d'argent et les trois cents d'or pour dégager ses deux coffres de sable, « priant Rachel et Bidas de lui pardonner, car il l'avait fait avec chagrin ». Ce dernier trait me touche. Je croyais le Castillan ravi d'avoir joué un si bon tour à deux infidèles. Mais son honneur chrétien en souffre, et il a besoin de pardon (Ozanam, 1869: 45-46).

Asimismo, se diferencian los tipos de ira:

L'antagonisme des chefs de guerre et du souverain politique se fait jour en Espagne comme en Grèce; la dispute éclate entre le Cid et Alfonse VI, comme entre Achille et Agamemnon. Mais la colère du Cid est chrétienne, elle éclate dans une église et pour de graves soupçons [...] (Ozanam, 1869: 39-40).

Luego distingue las causas de las guerras, en este caso, la defensa de la fe y de la nación cristiana ante la amenaza del infiel (Ozanam, 1869: 62-63). Tanto el enfrentamiento del Cid como de Fernán González con la autoridad gobernante es justificada por la defensa de tradición y de la libertad del pueblo –y valorada positivamente–:

Ensuite vient la passion de l'indépendance, non-seulement de l'indépendance personnelle, mais des libertés castillanes. [...] Il ne faut point voir en eux, comme on l'a trop fait, des factieux, des ennemis de toute loi. Ils se portent au contraire pour les défenseurs des lois anciennes, des *fueros*, que le peuple défendra encore contre Alfonse X, contre ses légistes et son code des *Siete partidas* (Ozanam, 1869: 54)⁹.

El tercer rasgo de la épica castellana que le impresiona a Ozanam son los afectos domésticos: se refiere al hermano que venga a los siete infantes de Lara, como así también a la ayuda de la esposa que libera a Fernán González dos veces, como al Cid, en todos sus roles: de hijo, lavando el honor de su padre; de padre, restituyendo la honra de sus hijas; de esposo, con su ternura hacia su esposa (Ozanam, 1869: 54-58). Al retratar todas estas escenas, culmina con una comparación entre la despedida de Rodrigo y Jimena y la de Héctor y Andrómaca: «Vous reconnaissez l'accent des adieux d'Andromaque et d'Hector, avec la majesté chrétienne de plus; de moins une grâce et un éclat dont la muse grecque a le secret» (Ozanam, 1869: 57).

A pesar de la «rudeza» de la lengua del *Poema del Mio Cid*, se destaca sobre las obras homéricas en función de su «majestuosidad cristiana», signo civilizador. En ambos casos se reconoce «el fondo primitivo» de toda poesía y su capacidad de «revivir» a estos grandes héroes, en sintonía con las isotopías previamente abordadas.

⁹ En este sentido, cabe detenerse en la valoración que realiza ante la estatua de Fernán González: «Un monument plus considérable, mais d'un moindre caractère, marque le lieu où fut la maison de Fernan Gonzalez. Qui croirait que Philippe II, l'ombrageux monarque, érigea cet arc de triomphe en l'honneur du grand comte de Castille, qu'on voit souvent armé contre les infidèles, mais toujours l'épée au poing contre les rois?» (Ozanam, 1869: 31). Considero que la incredulidad de Ozanam ante el reconocimiento del rey Felipe II tiene un fundamento en su contexto coetáneo, más que histórico: le resulta insólita la capacidad de un gobernante de apreciar a un oponente, priorizando primero la unidad nacional y la defensa de la religión y la tradición, sobre otros aspectos políticos. Esa incapacidad es probablemente la causa del fracaso de la Segunda República para Ozanam.

4. Conclusiones

En el presente trabajo nos hemos propuesto analizar la configuración del discurso en *Un pèlerinage au pays du Cid* desde una perspectiva formal en lo que concierne a sus componentes constitutivos –el objeto del viaje, el enunciador, el enunciatario y la estructura– con el fin de determinar su clasificación genérica. Se ha demostrado que se trata de un relato de viajes, en tanto que la función descriptiva es predominante en este discurso narrativo-descriptivo, en correspondencia con su finalidad de presentar un espectáculo imaginario (Carrizo Rueda, 1997: 28), en este caso, una representación de la España tradicional, católica y medieval, tal como la concibe Ozanam a partir de sus lecturas literarias e históricas, en respuesta a su propio contexto histórico de producción: la situación de Francia, y particularmente de los católicos, a mediados del siglo XIX.

Ozanam pretende defender el rol desempeñado por el cristianismo en la historia y ese es el eje que se despliega mediante las redes isotópicas construidas: la naturaleza como obra de arte de Dios, contrapuesta a la imperfecta obra del hombre; la modernidad contrapuesta a la tradición; los vivos, identificados con el ruido y el movimiento, contrapuestos a su vez a los muertos, caracterizados por la quietud, la soledad, las ruinas, la historia. Aquello que puede integrar a estos binarismos es el arte, tanto plástico como poético, como un puente entre la historia y el presente, entre Dios y los hombres, siempre y cuando que tenga su fundamento en la fe cristiana. Los numerosos y variados intertextos también se disponen de una manera similar, aunque hemos optado por analizar aquellos rasgos llamativos que revelan o subrayan aspectos de esta España representada en tanto indicios de la finalidad apologética subyacente del autor francés.

Más allá de las intenciones con las cuales opera sobre el material, cabe destacar la labor de Ozanam en lo que respecta a su investigación acerca de la literatura y la historia medieval española, considerando el estado tan preliminar en el cual se encontraban los estudios del área, mucho más en las lenguas accesibles para él. Asimismo, la construcción del relato es efectiva en lo que concierne a la presentación de los datos documentales, ya que logra evitar el tedio y vivificar la escena, con diversos procedimientos que hemos analizado en este trabajo, sin que las referencias históricas o literarias se perciban heterogéneas o tangenciales.

Si bien *Un pèlerinage au pays du Cid* no presenta una España idealizada, sí queda representada según la visión de Frédéric Ozanam, un viajero que responde al prototipo de la época en cuanto se nutre de la literatura y la historia, y quien selecciona, ordena y construye este itinerario textual entre ruinas y discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2006): «Los “libros de viaje” como género literario», in Manuel Lucera Giraldo & Juan Pimentel (ed.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 67-88.
- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011): «El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género». *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, 15-34.
- BAUDRILLART, Alfred (1912): *Ozanam Frédéric*. París, Bloud.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997): *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- CARRIZO RUEDA, Sofía [ed.] (2008): *Escrituras del viaje: construcción y recepción de «fragmentos del mundo»*. Buenos Aires, Biblos.
- CHOLVY, Gérard (2003): *Frédéric Ozanam, l'engagement d'un intellectuel catholique au XIX^e siècle*. París, Fayard.
- COJAZZI, Antonio (1933): *Federico Ozanam*. Buenos Aires, Librería Santa Catalina.
- FRANCONNET, Christine (2014): «Frédéric Ozanam et l'art». *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, 100 (244), 81-94.
- GENETTE, Gérard (1989): «Discurso del relato. Ensayo de método», in *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 75-327.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973): *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio (2015): «Les récits en français des voyageurs-pèlerins en Espagne à la fin du XIX^e siècle: un témoignage historique et idéologique». *Cédille, revista de estudios franceses*, 11, 313-340. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1512/1004>.
- MAURER, Catherine (2014): «Frédéric Ozanam et l'Allemagne: extériorité et attirance». *Revue d'histoire de l'Église de France*, 100 (244), 37-47.
- NOUGUÉ, André (1982): «La ciudad de Burgos vista por los viajeros franceses en el siglo XIX». *Boletín de la Institución Fernán González*, 198, 133-160. URL: http://riubu.ubu.es/bitstream/10259.4/2064/1/0211-8998_n198_p133-160.pdf.
- OZANAM, Frédéric (1865): *Œuvres complètes de A.-F. Ozanam*. Volumen XI (*Lettres de Frédéric Ozanam 1842-1853*). París, Librairie Jacques Lecoffre-Lecoffre Fils et Cie.
- OZANAM, Frédéric (1869): *Un pèlerinage au pays du Cid*. París, Soye.
- RICCEUR, Paul (1976): *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires, Megapolis.
- ROMERO CARRANZA, Ambrosio (1976): *Ozanam y sus contemporáneos*. Buenos Aires, Difusión.

La recepción de tres novelas de George Sand en España a través de sus ediciones y (re)traducciones

Caterina RIBA

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

caterina.riba@uvic.cat

ORCID: 0000-0001-9099-3648

Carme SANMARTÍ

Universitat de Vic – Universitat Central de Catalunya

mcarme.sanmarti@uvic.cat

ORCID: 0000-0003-4354-0157

Resumen

Este artículo analiza las ediciones y retraducciones al español y al catalán de tres obras de la autora francesa George Sand (1804-1876): *La mare au diable*, *Un hiver à Majorque* y *La petite Fadette*. El estudio examina varios de los factores y agentes interrelacionados que condicionaron la trayectoria de las obras. Entre ellos, se analizan las consecuencias de la inclusión de la escritora en el *Index Librorum Prohibitorum* y el impacto de la censura franquista, la reivindicación de Sand por parte del movimiento feminista, el hecho de que se haya convertido en un reclamo turístico, las políticas editoriales que se han seguido y los principales retos de traducción.

Palabras clave: Traducción. *Index Librorum Prohibitorum*. Censura. *La mare au diable*. *Un hiver à Majorque*. *La petite Fadette*.

Résumé

Cet article analyse les éditions et les retraductions vers l'espagnol et le catalan de trois œuvres de George Sand (1804-1876) : *La mare au diable*, *Un hiver à Majorque* et *La petite Fadette*. L'étude examine quelques uns des facteurs et des agents interdépendants qui conditionnent la trajectoire des œuvres. Parmi eux, nous analysons les conséquences de l'inclusion de l'écrivaine dans l'*Index Librorum Prohibitorum*, l'impact de la censure franquiste, la revendication de l'auteure de la part du mouvement féministe, le fait qu'elle soit devenue une attraction touristique, les politiques éditoriales et les principaux défis de traduction.

Mots clé : Traduction. *Index Librorum Prohibitorum*. Censure. *La mare au diable*. *Un hiver à Majorque*. *La petite Fadette*.

Abstract

This article is an analysis of the Spanish and Catalan retranlations of three works by the French writer George Sand (1804-1876): *La mare au diable*, *Un hiver à Majorque* and *La petite Fadette*. This study looks both at various factors and at a number of interrelated individuals and groups, all of which played a role in determining the fate of these works. The analysis includes a look at the consequences of the inclusion of the author's works on the

* Artículo recibido el 18/11/2019, aceptado el 15/10/2020.

Index Librorum Prohibitorum and at the effects of the Franco regime's censorship. There is also a discussion of the feminist movement's embrace of this author, the fact that her life and work have become the focus of tourist attractions, the publishing practices associated with her books and the main challenges involved in translating the works.

Keywords: Translation. *Index Librorum Prohibitorum*. Censorship. *La mare au diable*. *Un hiver à Majorque*. *La petite Fadette*.

1. Introducción

La escritora George Sand (1804-1876), seudónimo de Aurore Dupin, encarnó un modelo de mujer independiente y emancipada, anticlerical, crítica con el matrimonio y simpatizante de las ideas socialistas. La inmensa notoriedad de sus obras literarias y de su agitada vida privada la convirtieron en un personaje público tanto en Francia como en España. Ocho años después de la publicación de su primera novela y en plena efervescencia creativa de la autora, el tribunal de la Sacra Congregatio Indicis incluyó uno de sus libros, *Lélia*, en el *Index Librorum Prohibitorum* del Vaticano. Al año siguiente, en 1841, se añadieron once más y todavía otro en 1842. Todos ellos fueron desaprobados por amatorios con algunos aspectos doctrinales coyunturales. En 1863, a los motivos morales y doctrinales se añadieron razones ideológicas y se censuró la obra completa escrita hasta el momento, *opera omnia*, a causa del carácter socialista de algunas de sus novelas.

Se tradujeron al castellano treinta y seis de sus novelas en vida de la autora y las reediciones y retraducciones se han sucedido hasta nuestros días¹. Hoy contamos con una cincuentena de sus obras en español y con cinco títulos en catalán. El caso de George Sand es excepcional y la recepción de sus obras en España ha sido estudiada extensamente, entre otros, por Montesinos (1955), Colonge (1977), Brown (1988), Aymes (1997), Santa (2006), Figuerola (2008), Alonso Seoane (2015), Sánchez García (2016) y Riba y Sanmartí (2020).

En este artículo nos centraremos en las distintas ediciones y (re)traducciones² —es decir las distintas traducciones de las que disponemos de una obra a una misma lengua— de *La mare au diable*, *Un hiver à Majorque* y *La petite Fadette*, tres novelas

¹ Para la recepción en general de la autora en España nos remitimos al artículo «La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975)», concretamente a la tabla en la que se recogen todas las obras de George Sand vertidas al español entre 1836 y 1975 (Riba y Sanmartí, 2020).

² Este artículo se enmarca en las actividades del grupo de investigación consolidado «Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación» (GETLIHC, 2017, SGR 136) de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, del proyecto I+D+i «Traducción y censura: género e ideología (1939-2000)» (ref.: FFI2014-52989-C2-2-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y de la «Red de Estudios y Datos sobre la Edición Iberoamericana y Transnacional (RED-EDIT)» (ref.: RED2018-102343-T) que financia el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

con versiones en catalán³ y castellano⁴, con trayectorias muy distintas a lo largo de más de un siglo. El criterio de selección no responde a su representatividad sino al hecho de que son las únicas traducidas al español y al catalán, de modo que podemos seguir y comparar las vicisitudes de las obras en ambas lenguas y ahondar en las complejas relaciones entre el sistema literario español y el catalán, separados pero interrelacionados. Además, la suerte de las tres obras es muy dispar, lo que permite constatar que los factores y agentes que entraron en juego a la hora de promover u obstaculizar las reediciones y retraducciones, las llamadas «voces contextuales» (Alvstad y Assis Rosa, 2015: 3), fueron de diversa índole en función de las obras. Las preguntas que nos proponemos contestar son las siguientes:

¿Qué editoriales publicaron los libros y qué traductores o traductoras vertieron esas obras al castellano y al catalán? ¿Qué impacto tuvo la inclusión de la autora en el *Index* en la recepción de las obras? ¿Afectó la censura previa durante el franquismo a los tres libros que nos ocupan? ¿Qué aspectos de las novelas han suscitado más interés y qué factores han determinado su trayectoria editorial? ¿Se señala en prólogos o en estudios algún reto de traducción en particular? ¿Por qué motivos se retraducen estas novelas?

Para responder a estas cuestiones hemos confeccionado dos tablas para cada una de las obras, una con las distintas ediciones y traducciones al español y otra al catalán⁵. El análisis de las tablas permite identificar las fluctuaciones en la publicación y detectar si la inclusión de la autora en el *Index* tuvo algún impacto en su trayectoria. A fin de determinar si las editoriales tuvieron problemas para publicar estas obras durante el franquismo hemos consultado todos los informes de censura sobre ellas custodiados en el Archivo general de la Administración (AGA), sito en Alcalá de Henares.

Asimismo, con el propósito de señalar las cuestiones que han despertado la curiosidad por las tres obras de Sand y los factores que han propiciado que la autora se mantuviera presente en la esfera pública nos remitimos a varias fuentes. En primer lugar, hemos analizado los textos que acompañan las distintas ediciones y traducciones. Su estudio nos proporciona información sobre el contexto en que aparecieron, lo

³ También está traducido al catalán el relato juvenil *Histoire du véritable Gribouille* por Joan Leita con el título de *La veritable història d'en Sucapà*, e *Histoire de ma vie*, una obra autobiográfica, en versión de Caterina Calafat titulada *Història de la meua vida*.

⁴ Nos hemos centrado en editoriales españolas o que solicitaran autorización para introducir libros en España durante el franquismo.

⁵ Las tablas se han elaborado a partir de los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cataluña, el Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña y el Catálogo de la Red de Bibliotecas de la Diputación de Barcelona, y se ha consultado la bibliografía que aparece en la obra de George Sand *Un hivern a Mallorca seguit de l'epistolari de la turista George Sand*, con traducción de Antoni-Lluc Ferrer (Barcelona, Edicions de 1984, colección «La Clàssica», 5).

que la crítica señala como aportaciones de la obra, la percepción social de la escritora a lo largo del tiempo, etc.

En segundo lugar, con el objetivo de analizar qué aspectos contribuyeron a popularizar a la autora y alinearon a Sand con los intereses comerciales de la industria editorial, hemos examinado también las noticias que aparecieron sobre la novelista en *La Vanguardia*. Si bien ya se ha estudiado la recepción de Sand en otras publicaciones periódicas⁶, *La Vanguardia* es un periódico de gran tirada, de venta en todo el Estado, con una amplia sección cultural y que se ha publicado ininterrumpidamente desde 1881 hasta la actualidad⁷. En este largo período de tiempo, se menciona su nombre en más de 1500 ocasiones que sirven de barómetro de su popularidad. Sus constantes apariciones en *La Vanguardia* demuestran la presencia pública de la autora, lo que se traduce en interés por parte del público lector y, consecuentemente, de las editoriales en publicarla.

Finalmente, hemos rastreado prólogos y notas del traductor o traductora para indagar las principales dificultades de traducción y la justificación de determinadas decisiones, así como las razones que empujaron a retraducir dos de las tres novelas estudiadas.

2. Ediciones, retraducciones y censura

2.1. *La mare au diable*

La mare au diable se publicó por entregas en el *Courrier Français* en 1845 y apareció en 1846 en un volumen junto con *Les noces de Campagne*. El libro narra la historia de Germain, un joven y robusto granjero, que, después de enviudar y presionado por su suegro, se propone casarse con una viuda rica de un pueblo cercano. Cuando Germain va a visitar a la mujer, conoce a una humilde y virtuosa pastora, Marie. Durante el viaje se enamoran y la acaba desposando.

En una nota introductoria, la propia Sand explica que su objetivo con este texto es retratar literariamente el ambiente de los grabados de Holbein centrándose en los trabajadores del campo y dando voz a personajes sencillos. Esta breve novela fue la

⁶ La presencia de Sand en la prensa española ha sido estudiada, entre otros, por Brown (1988), Solà (2006) y Vicens-Pujol (2008). Concretamente, Solà ha examinado el tratamiento de la muerte de Sand, en 1876, en *Diario de Cataluña*, *La Imprenta* y *La Crónica de Cataluña*. Brown recoge noticias sobre la autora procedentes de las publicaciones periódicas *El Semanario pintoresco español*, *La Censura*, *La Esperanza*, *La España* y *La Época*, desde la década de 1830 hasta finales del siglo XIX. Vicens Pujol trata la recepción de la autora en *La Palma. Semanario de Historia y de literatura*; *Revista de Madrid*; *Almacén de frutos literarios. Semanario de Palma*; *El día*; *Última hora*; *Las provincias*; *Baleares* y *El Comercio catalán*. Las primeras noticias son de 1841 y las últimas corresponden al año 1975.

⁷ *La Vanguardia* se encuentra entre los cinco periódicos más antiguos de España que todavía se publican. Los cuatro anteriores son: *Faro de Vigo* (1853), *El Norte de Castilla* (1854), *Las Provincias* (1866) y *Diario de Cádiz* (1867). De todos ellos, *La Vanguardia* es el que ha tenido más difusión en el conjunto del Estado español.

primera en traducirse al castellano de las tres obras que trataremos. Cuenta con diez ediciones en español entre 1855 y 2001 y una en catalán de 1955. Las traducciones al español son de Amparo F. Villegas, Carlos de Arce y Matilde Santos, y al catalán, de Just Cabot.

Tabla 1: Traducciones al español de <i>La mare au diable</i>					
Año	Ciudad	Editorial	Traductor/a	Colección	Prólogo
1855	Madrid	Impr. de la Soberanía Nacional	(No consta)		
1868	Barcelona	Imprenta de la Corona	(No consta)		
1934	Madrid	Revista Literaria	Amparo F. Villegas	Novelas y Cuentos	
1940	Madrid	Dédalo	(No consta)		
1969	Barcelona	Bruguera	Carlos de Arce		Ángeles Cardona
1972	Barcelona	Bruguera	Carlos de Arce		Ángeles Cardona
1973	Barcelona	Bruguera	Carlos de Arce		Ángeles Cardona
1974	Barcelona	Bruguera	Carlos de Arce		Ángeles Cardona
1989	Madrid	Cátedra	Matilde Santos	Letras Universales	
2001	Barcelona	Seuba (1.ª ed.)	Carlos de Arce	Prisma	

Tabla 2: Traducciones al catalán de <i>La mare au diable</i>					
Año	Ciudad	Editorial	Traductor	Colección	Prólogo
1955	Perpiñán	Proa	Just Cabot	A tot vent	Just Cabot

La inclusión en el *Index* no parece haber influido en la trayectoria editorial de esta obra. El efecto más visible de la condena tuvo lugar después de que el Vaticano incluyera trece de sus novelas en el *Index Librorum Prohibitorum* entre 1840 y 1842. Aunque las traducciones al español se redujeron entonces drásticamente y durante la década de 1850 solo se tradujeron tres novelas, una de las que se publicó fue *La charca del diablo*.

Durante el franquismo, se autorizó la publicación de la obra en castellano. Existe una edición de 1940 de la cual no consta informe de censura. Los informes de 1969⁸, 1972⁹ y 1974¹⁰ fueron positivos y la novela se reeditó tres veces en la Editorial Bruguera. Recordemos que en 1966 se aprobó una nueva Ley de Prensa, conocida

⁸ AGA: IDD (03)050.000, 66/03024-4518.

⁹ AGA: IDD (03)050.000, 73/02470-12613.

¹⁰ AGA: IDD (03)050.000, 73/04122-5956.

como Ley Fraga, que dio fin a la censura previa obligatoria. Someterse al examen de los censores pasó entonces a ser voluntario. Sin embargo, muchas editoriales continuaron enviando sus originales al Ministerio de Información y Turismo, porque cabía la posibilidad de que se secuestraran obras ya distribuidas si, una vez publicadas, los censores las consideraban inapropiadas. Después de la muerte del dictador se hizo una nueva traducción de *La mare au diable* a cargo de Matilde Santos y el libro se ha reeditado dos veces más.

El proceso de publicación de la traducción al catalán en pleno régimen, por su parte, fue muy dificultoso y finalmente se editó en el sur de Francia en 1955, en la colección «A tot vent» de Edicions Proa. Es importante recordar que a la censura ideológica debemos añadir en ese caso la censura idiomática (Bacardí, 2012: 12). La edición catalana y las traducciones al catalán estuvieron categóricamente prohibidas de 1939 a 1945 (Gallofré, 1991: 208), y el veto a esta lengua no se levantó hasta 1962, con la política aperturista de Fraga Iribarne (Bacardí 2012: 50). «A tot vent», colección inaugurada en 1928, publicaba tanto novelas catalanas como obras de la literatura universal traducidas al catalán por personalidades de prestigio (entre otros, por Josep Carner o Andreu Nin). La colección, dirigida por Joan Puig i Ferrater hasta que se interrumpió en 1938 a causa de la Guerra Civil (con ochenta y dos títulos en el catálogo), se retomó en 1951 en el exilio, en Perpiñán. Asumió entonces su dirección uno de los fundadores de Edicions Proa, Josep Queralt, que llegó hasta el número 100 (Llecha, 2009: 164-165). Estas circunstancias explican que la traducción del libro tardase años en ver la luz, tal como relata Just Cabot (1955: 5) en el prólogo: «Els esdeveniments han fet que aquesta traducció dormís una colla d'anys en els calaixos de l'editor».

En 1961, la Comercial Librería Hispano-Francesa, de Barcelona, solicitó la importación de cincuenta ejemplares de *L'Estany del diable*, que se autorizó en 1962. El censor asevera que la obra «no es recomendable, pero no está incluida en el Index»¹¹. Es importante precisar que la novela no forma parte del listado de los trece títulos de Sand específicamente prohibidos en el *Index*.

2.2 *Un hiver à Majorque*

Un hiver à Majorque relata las vicisitudes de un viaje a Mallorca. Apareció por primera vez por entregas en la *Revue des Deux Mondes* a lo largo de 1841 y fue publicado al año siguiente como libro por la editorial Souverain. La voz del narrador es masculina (como el seudónimo), pero la obra se inspira en la estancia de George Sand y Frédéric Chopin en la isla en la que residieron de noviembre de 1838 a febrero de 1839, junto con los dos hijos de Sand, Maurice y Solange. Aunque incide en la belleza inusitada de un paraje privilegiado, el narrador muestra su desazón por un sinfín

¹¹ AGA: IDD (03)050.000 66/6426-137.

de motivos, desde los mosquitos, el aceite de oliva infame, la falta de higiene y el estado deplorable de las carreteras hasta la inhospitalidad de los lugareños.

El libro se introdujo en España en 1902 en traducción de Pedro Estelrich (con el título de *Un invierno en Mallorca*). Desde entonces se ha publicado en veintidós editoriales y reeditado más de cuarenta veces en ocho traducciones distintas al castellano, la más reciente de 2016. Nos constan asimismo tres traducciones al catalán, de las que se han hecho seis ediciones en cuatro editoriales. Es el libro más retraducido de esta autora tanto al castellano como al catalán, lo que consolida su valor de clásico, puesto que las retraducciones son una forma de canonizar (Venuti, 2004).

Tabla 3: Traducciones al español de *Un hiver à Majorque*

Año	Ciudad	Editor	Traductor/a	Colección	Prólogo / Epílogo
1902	Palma de M.	Bartolomé Rotger	Pedro Estelrich		Gabriel Alomar
1932	Palma de M.	Imprenta de José Tous	Pedro Estelrich		Gabriel Alomar
1934	Madrid	Espasa-Calpe	Carmen Gallardo	Colección Universal	
1943	Buenos Aires	Poseidón	Francisco Madrid	Pandora	Francisco Madrid
1949	Palma de M.	Clumba	B. Payeras		
1951	Palma de M.	Clumba	B. Payeras		
1958	Barcelona	Mateu	Tello Casán	Biblioteca Mateu	
1964	Barcelona	Mateu	Tello Casán	Todo para muchos	
1969	Madrid	Edaf	Enrique Azcoaga	Biblioteca Edaf	
1971	Palma de M.	Clumba	B. Payeras		
1974	Palma de M.	Imprenta M. Alcover	Luis Ripoll		Luis Ripoll
1975	Palma de M.	Clumba	Trad. directa del original manuscrito. B. Payeras		
1975	Palma de M.	Edicions La Cartoixa	B. Payeras		
1978	Madrid	Edaf	Enrique Azcoaga		
1979	Palma de M.	Luis Ripoll Editor (2. ^a ed.)	Luis Ripoll		
1981	Madrid	Edaf	Enrique Azcoaga	Biblioteca Edaf de Bolsillo	
1983	Palma de M.	Luis Ripoll Editor	Luis Ripoll		
1985	Palma de M.	Miquel Font (1. ^a ed.)	(No consta)	Biblioteca Grandes Éxitos	Valentí Puig
1988	Palma de M.	Luis Ripoll Editor	Luis Ripoll		Luis Ripoll

Tabla 3: Traducciones al español de *Un hiver à Majorque*

1989	Barcelona	Orbis	Pedro Estelrich	Biblioteca Grandes Escritoras Biblioteca Grandes Éxitos	
1990	Madrid	Edaf	Enrique Azcoaga		
1991	Palma de M.	Miquel Font (2. ^a ed.)	(No consta)		Valentí Puig
1992	Palma de M.	Miquel Font	(No consta)		
1992	Palma de M.	Omnisa	Luis Ripoll		
1995	Palma de M.	Luis Ripoll Editor	Luis Ripoll		Luis Ripoll
1997	Palma de M.	Ingrama	B. Payeras		
1997	Palma de M.	Olañeta	Marcel Planas	La Foradada, 41	Robert Graves
1997	Palma de M.	Olañeta	Marcel Planas	Terra Incognita, 15	
1998	Meudt	Classic Collection Carolina	Josep Moll Marquès		(Prólogo sin firmar)
1999	Palma de M.	Cort (1. ^a ed.)	(No consta)		
2000	Palma de M.	Olañeta (2. ^a ed.)	Marcel Planas	Terra Incognita, 15	Robert Graves
2001	Pollensa	P&C Manus	Trad. actualizada por Josep Moll Marquès	Classic Collection Carolina	
2001	Palma de M.	Olañeta	Marcel Planas		Robert Graves
2003	Pollensa	P&C Design (3. ^a ed.)	Trad. actualizada por Josep Moll Marquès	Classic Collection Carolina	
2004	Palma de M.	Cort (2. ^a ed.)	(No consta)		
2005	Palma de M.	Classic Collection Carolina	Josep Moll Marquès		
2006	Pollensa	Classic Collection Carolina	Josep Moll Marquès		
2007	Palma de M.	Olañeta	Marcel Planas	Terra Incognita	Robert Graves
2009	Barcelona	RBA	Enrique Azcoaga	Biblioteca Grandes Escritoras	Carme Riera
2010	Barcelona	RBA	Enrique Azcoaga (cedida por Edaf)		Carme Riera
2011	Muro	Classic Collection Carolina	Josep Moll Marquès		
2016	Palma de M.	Bilibú D.L.	(No consta)		

Tabla 3: Traducciones al español de <i>Un hiver à Majorque</i>					
2016	Palma de M.	Classic Collection Carolina	Josep Moll Mar- quès / Aina Sampol Va- llespir		

Tabla 4: Traducciones al catalán de <i>Un hiver à Majorque</i>					
Año	Ciudad	Editorial	Traductor/a	Colección	Prólogo / Epílogo
1992	Barcelona	Edhasa (1.ª ed.)	Marta Bes	Clàssics i Mo- derns	Antoni Marí / Robert Graves
1993	Mallorca	Moll	Jaume Vidal Alco- ver	Tomir	Jaume Vidal Alco- ver
2004	Barcelona	Proa (1.ª ed.)	Marta Bes	A tot vent	Antoni Marí / Robert Graves
2009	Barcelona	Edicions 62 (1.ª ed.)	Marta Bes	Lectura+	
2013	Barcelona	Edicions de 1984 (1.ª ed.)	Antoni-Lluch Ferrer	La Clàssica	Antoni- Lluch Fe- rrer
2017	Palma de M.	Institució de Borja Moll (2.ª ed.)	Jaume Vidal Alco- ver		Jaume Vidal Alco- ver

Como puede observarse en las tablas 3 y 4, a diferencia de otros libros de Sand, las reediciones de *Un invierno en Mallorca* se han sucedido a lo largo de más de un siglo, aunque cabe señalar que se tradujo al español treinta y nueve años después de su publicación, cuando los protagonistas que inspiraron la novela ya habían fallecido. Es lo que Vanderschelden (2000: 9) considera una «traducción fría». Uno de los motivos que facilitó la publicación de la obra fue el hecho de que *Un hiver à Majorque*, que ya se había publicado cuando se hicieron las primeras condenas, no fuese una novela amatoria y no se mencionara en la lista de libros prohibidos.

Durante el franquismo, la censura previa no se ensañó con este libro y la obra pudo reeditarse diez veces. Es importante apuntar, sin embargo, que en 1938¹² se prohibió la introducción en edición popular solicitada por Espasa-Calpe y que, aunque se aprobaron las solicitudes de 1944¹³, 1945¹⁴ y 1949¹⁵, se denegó de nuevo su

¹² AGA: IDD (03)050.000, 21/07062-91.

¹³ AGA: IDD (03)050.000, 21/07536-6551.

¹⁴ AGA: IDD (03)050.000, 21/07684-4080.

¹⁵ AGA: IDD (03)050.000, 21/08887-5218.

publicación en 1952¹⁶. En el informe consta lo siguiente: «Aunque no es estrictamente una obra amatoria, por lo que queda excluida del decreto del *Index*, creo, sin embargo, que, por continuos ataques y frases despectivas hacia los españoles, su fe y sus creencias, no debe ser autorizada tal obra». En diciembre de 1953 se ordenó además la retirada de todos los ejemplares que se hallaban en circulación. Fue el único revés editorial importante, puesto que a partir de ese año los encargados de los informes de censura consideraron que la obra no atacaba al Dogma, ni a la Iglesia, ni a sus Ministros ni a la Moral¹⁷. Las nuevas traducciones al castellano en época franquista se encargaron a Francisco Madrid, B. Payeras, Tello Casán, Enrique Azcoaga y Luis Ripoll. Con posterioridad al advenimiento de la democracia, se publicaron dos traducciones más a cargo de Marcel Planas y Josep Moll.

La primera versión catalana no apareció hasta 1992 y la más reciente es de 2017. Los responsables de las traducciones son Marta Bes, Jaume Vidal Alcover y Antoni-Lluch Ferrer.

2.3 *La petite Fadette*

La petite Fadette apareció en forma de folletín en la publicación periódica republicana *Le Crédit* y se presentó en un solo volumen en 1849 en la editorial Michel Lévy Frères. La novela explica los amores entre Landry Barbeau, hijo de campesinos, y Fanchon Fadette, una chica que vive con su abuela en condiciones misérrimas y a la que la comunidad considera una bruja. La pareja tendrá que superar innumerables obstáculos, entre los cuales los celos de Sylvinet, el hermano gemelo de Landry. Al final, Fanchon demostrará que es honrada y virtuosa, se ganará la estima de los Barbeau y se casará con Landry.

Durante el franquismo, en 1945, la editorial Reguera quiso publicar la obra con el título *Los mellizos*¹⁸, pero el permiso le fue denegado. Aunque no se precisen las razones del rechazo de una historia de ternura y superación que acaba en boda, suponemos que responde al influjo de la condena vaticana del siglo anterior. Cabe señalar que en varios de los informes de censura de otras obras de Sand en los que sí se especifica el motivo por el cual se deniega la publicación se alega: «incluida en el *Índice de los Libros Prohibidos*»¹⁹. La traducción al castellano no llegó hasta 1982, 133 años después de su publicación. Apareció con el título de *La pequeña Fadette* en Bruguera, traducida por María Elena de Salas Castellano. La versión catalana de la obra, *La fadeta*, es de 2006. La traducción es de Cristina Solé Castells y fue publicada por Pa-

¹⁶ AGA: IDD (03)050.000, 21/09437-1054.

¹⁷ AGA: IDD (03)050.000, 21/12072-3448; IDD (03)050.000, 21/12072-3448; IDD (03)050.000, 21/15121-1880; IDD (03)050.000, 21/18431-7585; IDD (03)050.000, 66/03545-10662.

¹⁸ AGA: IDD (03)050.000, 21/07630-1848.

¹⁹ AGA: IDD (03)050.000, 21/08445-4599; IDD (03)050.000, 21/09792-617; IDD (03)050.000, 21/08469-4957.

gès editors en «Lo Marraco Blau», una colección dedicada a mujeres escritoras, en un contexto de creciente interés por la autora.

Tabla 5: Traducciones al español de *La petite Fadette*

Año	Ciudad	Editorial	Traductora	Colección	Prólogo
1982	Barcelona	Bruguera	M ^a Elena de Salas Castellano	Todolibro	

Tabla 6: Traducciones al catalán de *La petite Fadette*

Año	Ciudad	Editorial	Traductora	Colección	Prólogo
2006	Lérida	Pagès editors	Cristina Solé Castells	Lo Marraco Blau	Cristina Solé Castells

3. Ediciones, retraducciones y censura

3.1. *La mare au diable*

Ángeles Cardona, la responsable del prólogo de la edición de Bruguera traducida por Carlos del Arce, sostiene que *La mare au diable* tiene el mérito de inaugurar la tercera época en la obra de Sand. Después de las novelas románticas y de las sociales empieza una nueva fase, la de la novela campestre, caracterizada por el bucolismo y un canto a la tierra. En el extenso estudio que firma Cardona, reeditado cuatro veces –el único texto que acompaña las ediciones en castellano–, explica que la escritora embellece la vida de los más humildes a la vez que pone de relieve las injusticias a las que son sometidos y destaca la capacidad del texto de ensamblar las dos tendencias que coexistían: una conservadora y otra socialista o renovadora.

Las novelas campestres se proponen recoger las tradiciones y rituales de la región. En el apéndice del libro, Sand ([1846] 1989: 144) escribe: «Certaines coutumes sont étranges, si curieuses, que j'espère t'amuser encore un instant, cher lecteur, si tu permets que je te raconte en détail une noce de campagne». La autora relata con todo lujo de detalles la boda de los protagonistas basándose en las celebraciones que ella había presenciado en su infancia, a las que hace alusión con cierta nostalgia: «Car, hélas ! Tout s'en va. [...] Déjà la moitié des cérémonies celtiques, païennes ou du Moyen Âge, que j'ai vues encore en plein vigueur dans mon enfance, se sont effacées» (Sand, [1846] 1989: 144).

En la sección final se explican las tres jornadas de bodas. Sand recoge las vestimentas, las invitaciones, la música, la ceremonia y el banquete. Es destacable el ritual de la col, símbolo de la fecundidad del himen, que tiene lugar el tercer día y con el que se cierra la novela. Se trata de una representación de origen galo pasado por el tamiz del cristianismo primitivo²⁰.

²⁰ Una mujer se lamenta de la desgracia que ha supuesto la afición a la bebida de su marido, que ha conducido a toda la familia a la miseria. Mientras el marido duerme a causa de una borrachera, la esposa encuentra una comitiva nupcial que la invita a divertirse. Cuando el marido despierta, la persigue con un garrote para castigar su mala conducta, pero los hombres de la boda se interponen entre

Según la estudiosa Claudette Sarlet (1989: 6-11), el esquema narrativo de *La mare au diable* bebe de las novelas de caballería y de los cuentos de hadas (sin que lo maravilloso aparezca de forma explícita). Se trata, además, de una novela impregnada de leyendas y creencias, como la que da título a la obra. Señala asimismo la cualidad pictórica de sus descripciones, que atribuye a la intensa relación de la autora con pintores como Delacroix y Calamatta y con el arte en general.

La mare au diable cautivó a Just Cabot, traductor y prologuista de la edición catalana, quien reivindica de forma vehemente a George Sand, una novelista que, en su opinión, había sido olvidada injustamente. El traductor alega en el prólogo que las obras de Sand recorren los grandes debates morales, sociales y literarios del siglo XIX y señala que la escritora tomó la palabra cuando muy pocas mujeres lograron hacerlo (Cabot, 1955: 5-7). Recordemos que tanto la editorial como el traductor elegían cuidadosamente las obras que se publicaban. Just Cabot, que tuvo que exiliarse en París a causa de su compromiso político, sostenía que la elección de las obras y la calidad de las traducciones eran fundamentales para normalizar la literatura catalana (Coll-Vinent, 2011).

3.2. *Un hiver à Majorque*

El éxito de este libro ha sido fulgurante. Según Vicens-Pujol (2008: 259) son las continuas reediciones y retraducciones con sus respectivos prólogos «qui ont fait de cet hiver les vacances les moins réussies et les plus célèbres de l'histoire littéraire». ¿Qué es lo que ha despertado tanta expectación durante tanto tiempo y ha motivado que se haya traducido ocho veces al castellano y tres al catalán?

La estancia de la pareja Sand-Chopin en Mallorca suscitó mucho interés y curiosidad en España. Entre 1881, año de aparición de *La Vanguardia*, y 1902, la primera traducción del libro al castellano, se publicaron 37 artículos sobre la escritora, algunos de los cuales destacaban el *affaire* de Sand con Chopin. Las alusiones a la relación de la escritora con Mallorca se incrementaron después de la traducción del libro y fueron numerosas hasta la Guerra Civil. Una de las noticias apuntaba lo escandaloso e inmoral de la conducta de Sand, percibida prácticamente como una provocación: «¿Qué (hay de) extraño que aquella sociedad timorata no recibiese á los dos ilustres viajeros, unidos por un vínculo irregular y haciendo de ello pública ostentación, según merecía cada uno de por sí?» (*La Vanguardia*, 23/5/1910: 6).

Otro de los artículos hacía referencia al *Mallorquín*, el barco que los llevó hasta Palma, señalando que las consecuencias de aquel trayecto eran entonces totalmente impredecibles tanto para los protagonistas como para el propio capitán:

El «Mallorquín» además de ser el primer vapor de la matrícula de Palma, tenía el honor de haber llevado a Mallorca, de modo

ellos para impedirlo. La pareja hace las paces y se van cogidos del brazo. El hombre coge una col y entra en la casa de los novios, lo que representa la prosperidad.

bastante confortable, a dos grandes figuras del Romanticismo: Jorge Sand y Federico Chopin. [...] El señor Sabater, capitán del buque, lo anotó puntualmente en su libro de pasaje sin darle importancia alguna y sin pensar que pasaría a la historia de la literatura y que sería consultado con interés por figuras como Mauricio Barres, Julio Verne o Maurras (*La Vanguardia*, 2/1/1931: 7).

La estela literaria que dejaría *Un invierno en Mallorca* es recogida en otra noticia que lleva por título «Mallorca y el turismo literario», firmada por José María Junoy, en la que se considera la publicación del libro como un punto de inflexión: «El libro de George Sand *Un hiver en Majorque*, cronológicamente, es, tal vez, el primero de estos libros o testimonios literarios escritos por un extranjero sobre Mallorca» (*La Vanguardia*, 7/11/1934: 9).

El *glamour* y la controversia que acompañaban a la escritora francesa y el hecho de que estuviera en la cartuja de Valldemosa con su amante, el también célebre pianista y compositor, transformaron la estancia en legendaria. Puesto que Chopin está presente *in absentia* –no se le menciona en ningún momento–, la censura no pudo reprocharle esta relación tan poco acorde con la moralidad de su tiempo.

Tal vez el notorio desencuentro entre Sand y los habitantes de Mallorca y el hecho de que algunas personas se mencionen con nombre y apellido frenara inicialmente los proyectos editoriales. Sin embargo, el revuelo sostenido en el tiempo acabó convirtiéndose en uno de sus mayores atractivos, tal como se evidencia en los paratextos. En 1841, el año de aparición de la obra, el joven periodista José María Quadrado, residente en Palma de Mallorca –que más adelante se convertiría en especialista en historia de las islas Baleares–, escribió un artículo de respuesta con el título de «Vindicación» en el que corregía las imprecisiones y falsedades que, a su juicio, se afirmaban en el libro de Sand (Ferrer: 2007). Vidal Alcover (1993: 9) recoge en su texto introductorio de la edición catalana de 1993 que Quadrado sostenía que George Sand era «el més immoral dels escriptors i la més immunda de les dones».

Es importante apuntar que más adelante, en 1975, Llorenç Villalonga publicó *Un estiu a Mallorca*, un diálogo con Sand al que se sumaron Gabriel Janer Manila en 2002 y Miquel López Crespí en 2004 (Figuerola, 2009: 242-247). Más de un siglo y medio después, los lugareños contestaban aún a las críticas de su huésped de antaño. El interés por su paso por la isla queda patente también en la celebración en marzo de 2005 del congreso *George Sand: L'illa i la Dama de Nohant* en la Universidad de las Islas Baleares.

Además de hacerse eco de la polémica, los textos que completan las distintas ediciones aprovechan para contextualizar históricamente el relato y, sobre todo, para puntualizar algunas de las afirmaciones de la autora. Es decir, también se suman a la eterna conversación con la novelista sobre la situación de la isla durante el invierno en

el que ella moró allí. Luis Ripoll (1974: 11) comenta, entre otras cuestiones, que Sand llegó a la isla dos años después de las desamortizaciones de propiedades de la Iglesia, razón por la cual pudieron alojarse en una cartuja. En la edición catalana en traducción de Jaume Vidal Alcover, este aporta mucha información a través de notas eruditas a pie de página. Apunta, por ejemplo, en el capítulo en el que explica la destrucción del convento de los dominicos de Mallorca, que muchos de los conventos que acabaron desmantelados en España pertenecían a esa orden, que había sido durante siglos la que ejercía la justicia inquisitorial (Vidal, 1993: 120).

Por último, los prólogos y epílogos de las distintas ediciones también se ocupan de buscar alguna explicación para la inquina mostrada por Sand hacia los habitantes de la isla. Luis Ripoll (1974: 11) lo atribuye en parte al clima de desconfianza generalizado a causa de la guerra carlista que tuvo lugar en territorio peninsular de 1833 a 1840. La isla había recibido un alud de forasteros que huían del conflicto y los isleños recelaban de la población recién llegada. Robert Graves sostiene por su parte que, en un clima familiar enrarecido, la hija de Sand, Solange, tergiversaba lo que decían las personas del entorno para presentar a su madre un panorama aciago y desolador. Y Carme Riera se basa en cartas de la autora para afirmar que Sand nunca pudo perdonar que expulsaran a Chopin de una casa a causa de su tuberculosis, una enfermedad contagiosa y, en aquella época, letal.

Por otra parte, en el año 1969 se estrenó una adaptación cinematográfica dirigida por Jaime Camino, con Lucía Bosé en el papel de Sand. *La Vanguardia* (27/2/1969, p. 59) recogía la noticia destacando que la interpretación de «la gran actriz de origen italiano» constituiría «un importante hito en su carrera artística».

En las últimas décadas, el interés por Sand proviene, en cierta medida, de la reivindicación de la autora por parte de sectores feministas que, en palabras de Michelle Perrot, ven en George Sand «une femme politique, républicaine puis socialiste, toujours sur la brèche, très engagée dans la République de 1848, réfléchissant sur la démocratie» (*apud* Keating, 2018), y ha sido incluida en colecciones centradas en la recuperación de grandes escritoras. En el prólogo de Carme Riera, Sand es comparada con las escritoras George Eliot, Fernán Caballero y Víctor Català. Riera (2009: 6) afirma que «George Sand se valió de la pluma como Juana de Arco de la espada para triunfar y su triunfo consistió más que en el éxito literario, que también obtuvo, más que en la fama, que también consiguió, en su rabiosa independencia». Es interesante señalar también que en Francia se empezaron a publicar las obras completas de Sand en 2008 en la editorial Honoré Champion. La responsable de la edición de *Un hiver à Majorque*, que apareció en 2013, es Angela Ryan, experta, entre otros campos, en estudios de la mujer.

3.3 *La petite Fadette*

La petite Fadette, como *La mare au diable*, forma parte de las novelas campesinas que evocan la tierra natal de la autora y que pretenden reproducir e inmortalizar

el paisaje humano, las costumbres y tradiciones del campo francés, en pleno proceso de modernización. Berry era entonces una región desfavorecida, con muchas desigualdades y un alto índice de analfabetismo. Se trataba de una región aislada, en la que las clases populares hablaban en *patois*. En 1833 se aprobó una ley para generalizar la alfabetización –y el aprendizaje del francés–, que obligaba a las poblaciones de más de 500 habitantes a tener una escuela y a remunerar a un instructor. Sin embargo, el padre de familia tenía la potestad de enviar o no a sus hijos a la escuela, y en las regiones pobres como Berry, el ausentismo era muy alto (Cooper-Richet, 2009: 194).

La protagonista, Fanchon, es una chica que tiene poderes curativos y que es menospreciada por la comunidad, que la tilda de bruja. Si bien Sand tiñe la historia de cuento de hadas, en aquella época las mujeres podían ser juzgadas y condenadas por brujería:

Si les feux follets, les guérisseurs et autres sorciers et sorcières sont présents dans *La Petite Fadette*, ils le sont également dans le quotidien de ces populations comme en témoignent un certain nombre de procès qui ont lieu au Tribunal Civil de Chateauroux, dans les années 1839-1840, pour sorcellerie et exercice illégal de la médecine (Cooper-Richet, 2009: 194).

La relación entre Landry y Fanchon es también uno de los aspectos interesantes de la obra, ya que la pareja encarna un modelo de relación basado en el afecto, la complicidad y el respeto mutuo, muy alejados de la visión hegemónica del momento. Cristina Solé Castells (2006: 8) considera que si bien el libro hace un retrato realista de los espacios y prácticas sociales, los personajes están idealizados. La autora se valió de la joven pareja para defender los valores de igualdad y libertad que se reflejan en toda su obra y que ella puso en práctica en su vida.

4. Consideraciones sobre la traducción

4.1. Traducción, industria editorial y turismo

La gran cantidad de ediciones y traducciones de *Un hiver à Majorque* se debe en gran medida al hecho de que George Sand se haya convertido en un reclamo turístico en Mallorca y en un lucrativo negocio. Actualmente los libros de Sand se venden en tiendas de *souvenirs* con puntos de libro y postales, y se ha instalado una placa con un fragmento del texto de la novela en el mirador de Valldemosa. El conflicto judicial entre las dos sociedades que comparten la propiedad de la cartuja de Valldemosa, resuelto en 2011, es revelador y muestra las irradiaciones del libro en el siglo XXI. Ambas sociedades, para sacar partido del peregrinaje de turistas y curiosos, se adjudicaban la única celda en la que Sand y Chopin se alojaron desde el 15 de diciembre de 1838 hasta el 11 de febrero de 1839²¹.

²¹ La parte demandante sostenía que la celda auténtica no era la 3 sino la actual celda 4 –que en el momento de iniciar la demanda es de su propiedad–, que antiguamente correspondía a la celda 3, y,

Paradójicamente, la invectiva contra los mallorquines ha proporcionado grandes beneficios a los habitantes de la isla. Es curioso recordar que en el expediente de censura de 1958 firmado por A. Sobejano –que autorizó la publicación de la novela–, el censor afirmaba: «Todo es sucio, pobre, triste, deprimente [...]. No es un libro precisamente para atraer al turismo»²². En la actualidad, en el caso de *Un hiver à Majorque*, la industria editorial y el señuelo turístico se retroalimentan.

El éxito del libro, que gracias al circuito turístico parece tener las ventas aseguradas, ha incentivado que algunas ediciones del libro se hayan concebido como productos de consumo, como lo muestra el hecho de que en cinco de las ediciones españolas (1985, 1991, 1992, 1999 y 2016) ni siquiera conste el nombre de la persona responsable de la traducción, práctica muy poco habitual en la traducción literaria.

Por otra parte, algunas editoriales han apostado por un libro cuya popularidad ha convertido en clásico y han distinguido sus ediciones encargando nuevas traducciones a profesionales reconocidos. Asimismo, han otorgado al libro un valor añadido con prólogos y epílogos, en ocasiones a cargo del propio traductor, como en el caso de Luis Ripoll y Jaume Vidal Alcover, o de personalidades del mundo de las letras, como Antoni Marí, Valentí Puig, Robert Graves o Carme Riera. El texto de Graves, traductor de esta obra al inglés (publicada por primera vez en 1956 por Valldemosa Edition en Mallorca), aparece en 2 ediciones, en catalán en 1992 (Edhasa) y en castellano en 1997 (Olañeta), y en sus sucesivas reediciones. Algunas traducciones añaden también una cronología (Marcel Planas), ilustraciones de Maurice Sand, hijo de la escritora (Olañeta), fotos de Mallorca del momento de la edición (Edhasa) y las cartas de Sand en las que se refiere a su estancia en la isla (Edicions de 1984).

Todas las traducciones, tanto en catalán como en castellano, se han reeditado varias veces, excepto las de Carmen Gallardo de 1933 y Francisco Madrid de 1943. En algunos casos nos consta la revisión del texto. La traducción al castellano de Pedro Estelrich de 1902 fue revisada por Virgilio Ortega en 1989, y la de Josep Moll de 1998, lo fue por el propio Moll y por Aina Sampol Vallespir en 2016. La actualización de la traducción –especialmente si se hace casi noventa años después– constituye también uno de los motivos para reeditar la obra. En ninguna de las ediciones hay notas del traductor o traductora ni referencias a las decisiones de traducción. De hecho, se trata de un libro sin grandes dificultades traductológicas.

además, que el piano que la otra parte exhibía alegando que era el «pobre piano mallorquín» utilizado por Chopin en realidad había sido construido por Oliver Suau Hermanos con posterioridad a su estancia en Mallorca, por lo que no era el instrumento que el talentoso compositor había tocado. La sentencia falló favorablemente y, aunque se interpuso un recurso de apelación, la Audiencia Provincial dio por probados los alegatos de la parte demandante. Véanse Sentencia 23/2011 del Juzgado de lo Mercantil número 2 de Palma de Mallorca, de 31 de enero de 2011, y Sentencia 332/2011 de la Audiencia Provincial de Palma de Mallorca, de 19 de octubre de 2011.

²² AGA: IDD (03)050.000, 21/12072-3448.

Es interesante señalar la versatilidad del libro, que –fruto de una perspicaz política editorial– se ha incluido en colecciones muy diversas, como clásico («Clàssics i Moderns») y «Colección Universal»), dentro de colecciones de mujeres escritoras («Biblioteca Grandes Escritoras») o como libro de viajes («Terra Incognita»).

4.2. Traducción, tradición y patrimonio cultural

Uno de los principales atractivos de *La mare au diable* y *La petite Fadette* es el uso del *patois*, mediante el cual Sand pretende inmortalizar una forma de vida que se encuentra en vías de extinción a causa de las transformaciones sociales y económicas acaecidas durante el siglo XIX que conllevarían la uniformización de la lengua. Según la autora, esa homogeneización supone una pérdida: «c'est encore un plaisir s'entendre ces idiotismes pittoresques régner sur le vieux terroir du centre de la France ; d'autant plus que c'est la véritable expression du caractère moqueusement tranquille et plaisamment disert des gens qui s'en servent» (Sand, [1846] 1989: 143). La importancia del dialecto de la región de Berry es puesta de relieve por la narradora en el apéndice de *La mare au diable*, en el que se disculpa por no haber sabido reproducir con más acierto el habla de los campesinos: «Je te demande pardon, lecteur ami, de n'avoir pas su te la traduire mieux ; car c'est une véritable traduction qu'il faut au langage antique et naïf des paysans de la contrée que *je chante*» (Sand, [1846] 1989: 143).

Ahora bien, el uso del *patois* supone un reto de traducción importante. En el estudio preliminar de la edición española de Bruguera de *La charca del diablo*, traducida por Carlos de Arce, Ángeles Cardona (1969: 45) alaba el equilibrio entre el *patois* y el francés en la versión original, pero señala que «el lector no puede disfrutar en una traducción de la lengua que hablan los personajes».

Las traducciones del libro no reflejan las marcas dialectales –fácilmente identificables en el original, puesto que van en cursiva– y optan las más de las veces por palabras normativas y estandarizadas, que dejan también en cursiva. Debemos tener en cuenta que la neutralización de variedades lingüísticas en la traducción es muy frecuente a causa de la enorme dificultad de encontrar soluciones satisfactorias (Assis Rosa, 2012). Veamos algún ejemplo de las traducciones de Carlos del Arce al español y de Just Cabot al catalán: *areau*, por ejemplo, forma dialectal de *charrue*, es traducido por *arado* al castellano y, al catalán, por *arada*. La palabra *battaison*, que corresponde al francés «battage», es vertida al castellano por *trillo* y al catalán por *batuda*. *Pastoure*, *bergère* en habla de la región de Berry, pasa a *pastora* tanto en castellano como en catalán. También se neutralizan las formas verbales, *j'ons* se estandariza y se convierte en *tengo* en castellano y en *tenim* en catalán. Los apéndices finales, en los que se recrean las tradiciones y costumbres de la región, son especialmente interesantes desde el punto de vista de la traducción. Veamos a continuación algunos ejemplos:

Original	La petite Marie n'ayant pas encore reçu les cadeaux de nocces, appelés <i>livrées</i> ... (Sand, [1846] 1989: 145).
del Arce	La joven María, no habiendo recibido todavía los regalos de boda, llamados <i>libreas</i> ... (Sand, 1969: 175).
Cabot	Com que la Marieta encara no havia rebut els presents de nocces, anomenats <i>lliurades</i> ... (Sand, 1955: 200).
Original	...ceci s'appelle l' <i>exploit</i> , c'est-à-dire la lettre de faire-part (Sand, [1846] 1989: 146-147).
del Arce	...esto se llama la <i>notificación</i> , viene a ser como la tarjeta de participación (Sand, 1969: 176).
Cabot	...això se'n diu l' <i>exploit</i> , és a dir la lletra de participació (Sand, 1955: 202).
Original	Le rôle que joue en Bretagne le <i>bazvalan</i> , le tailleur du village... (Sand, [1846] 1989: 148).
del Arce	El papel que representa en Bretaña el <i>brazvalan</i> , el sastre del pueblo... (Sand, 1969: 178).
Cabot	El paper que juga el <i>bazvalan</i> , el sastre del poble... (Sand, 1955: 205).
Original	...ce personnage de la comédie s'appelle le <i>géomètre</i> . (Sand, [1846] 1989: 183).
del Arce	...este personaje de la comedia se llama el <i>geometra</i> (Sand, 1969: 214).
Cabot	...aquest personatge de la comèdia és anomenat <i>geòmetra</i> (Sand, 1955: 258).
Original	C'est surtout le dernier charroi, appelé la <i>gerbaude</i> ... (Sand, [1846] 1989: 184).
del Arce	...es, sobre todo, la última carreta, llamada la <i>engavillada</i> ... (Sand, 1969: 215).
Cabot	És sobretot l'última carretada, anomenada la <i>garbada</i> ... (Sand, 1955: 261).

Del Arce y Cabot adaptan a la lengua meta algunos de los términos dialectales (*librea*, *geometra* / *lliurades*, *geòmetra*) y dejan algunas palabras en el *patois* original (*brazvalan* en ambas traducciones y también *exploit* en la versión catalana). También traducen alguno de los términos (*notificación* en español y *garbada* en catalán) y Carlos del Arce fuerza una sustantivación por derivación (*engavillada*).

También en *La petite Fadette* el arraigo territorial representa un desafío de traducción. Según Cristina Solé Castells (2009: 286), traductora al catalán: «Cet air particulier de la région du Berry que l'utilisation de la langue du pays contribue à donner à son roman disparaît inévitablement dans toute traduction, quelle qu'en soit la langue». En este caso disponemos de un artículo de la traductora al catalán en el que comenta algunas de sus decisiones. Solé Castells afirma que la traducción del vocabulario dialectal no ha supuesto una gran dificultad, puesto que existen diccionarios

rios especializados. Señala, sin embargo, que se documentó minuciosamente para poder traducir las prácticas agrícolas y las costumbres de la zona. Explica, por ejemplo, que optó por mantener en francés el nombre del santo en la fiesta de Saint Androche y justifica la traducción de *danser la bouré* por *ballar*, sin especificar el tipo de baile tradicional, porque la *bouré* de Berry era diferente del mismo baile en otras regiones y porque asumió que el público receptor no conocería el baile.

Por otra parte, Cristina Solé Castells explica su preocupación por reflejar el lenguaje de Sand y defiende su opción de incluir en los diálogos palabras obsoletas o en desuso para transportar a los lectores y lectoras al siglo XIX. También expresa su interés por mantener la musicalidad de las cancioncillas que aparecen y aporta algunos ejemplos que ilustran su forma de proceder (Solé Castells, 2009: 286-289).

Una de las particularidades de la traducción al catalán es la traducción del pronombre *on* por el catalán *hom* –un arcaísmo–, un recurso que no tiene equivalente en castellano (la cursiva es nuestra):

Original	Au premier moment, on ne faisait point entre eux de différence et <i>on</i> croyait voir un œuf et un œuf. Mais, quand <i>on</i> les avait observés un quart d'heure, <i>on</i> voyait que Landry était une miette plus grand et plus fort (Sand, [1849] 1967: 47).
Solé Castells	D'entrada no els diferenciaven i <i>hom</i> creia estar veient dues gotes d'aigua, Però quan <i>hom</i> els havia observat un quart d'hora, <i>hom</i> s'adonava que Landry era un pèl més alt i fort (Sand, 2006: 27).
de Salas Castellano	A primera vista había tan poca diferencia entre ellos como entre dos huevos. Pero si se les observaba detenidamente durante un cuarto de hora, se veía que Landry era un poquito más alto y más fuerte (Sand, 1982: 13-14).

Otro aspecto interesante es la traducción del nombre de la protagonista y título de la novela. El apelativo significa *duende* o *hada pequeña* y se ha traducido al catalán por *fadeta*, una palabra normativa, muy parecida fonéticamente a la original, y al español como *pequeña Fadette*:

Original	[...] il vit la petite-fille de la mère Fadet, qu'on appelait dans le pays <i>la petite Fadette</i> , autant pour ce que c'était son nom de famille que pour ce qu'on voulait qu'elle fût un peu sorcière aussi (Sand, [1849] 1967: 83).
Solé Castells	[...] veié la néta de la mare Fadet, la qual <i>hom</i> anomenava a la comarca <i>la Fadeta</i> , tant pel fet que era el seu cognom com perquè <i>hom</i> pensava que era també una mica bruixa (Sand, 2006: 67).
de Salas Castellano	Al volverse, vio a la nieta de mamá Fadet, a quien todos llamaban <i>la pequeña Fadette</i> , tanto por su apellido como porque se pensaba que la niña también era un poco bruja (Sand, 1982: 57).

4.3. La traducción del seudónimo

Puesto que las traducciones abarcan un abanico temporal considerable, hemos podido constatar una transformación en los gustos y costumbres de las técnicas de traducción. Probablemente, la más visible la encontramos en la plasmación del seudónimo de la autora, que pasa de Jorge Sand a George Sand. La tendencia a «domesticar» (Venuti, 1995: 19-20) los nombres propios de autores extranjeros durante el siglo XIX y parte del XX (Julio Verne, Florencia Barclay, etc.) se invirtió a mediados del siglo pasado. En las ediciones de *Un invierno en Mallorca* de 1902 y 1934 la autoría se atribuye a Jorge Sand, mientras que en las ediciones posteriores se otorga a George Sand. Lo mismo ocurre con *La mare au diable*. La traducción de 1934 va firmada por Jorge Sand y las ediciones posteriores a los años sesenta atribuyen la obra a George Sand. Ambas apelaciones convivieron a lo largo del siglo XX. Otras novelas de Sand, como *El marqués de Villamar* o *El caballero Mauprat* lucían el nombre españolizado en la cubierta en 1967 y 1969, respectivamente.

También la crítica se refería a la autora a menudo como Jorge Sand. En 1941 se publicó *Chopin y Jorge Sand y otros ensayos* de Pío Baroja y, en 1944, Esteban Calle Iturrino escribió *El idilio de Valldemosa: Chopin y Jorge Sand en Mallorca*. En *La Vanguardia*, los redactores de las noticias optaron por Jorge Sand o George Sand indistintamente y, aunque pocas noticias se refieren a la autora como Jorge Sand a partir de la década de los setenta (22/12/1972: 4 y 62; 13/7/1975: 53), podemos encontrar un ejemplo de ello en 2005: Anton Maria Espadaler, en un artículo titulado «Víctor y Caterina», alude a la escritora francesa como el «ilustre andrógino Jorge Sand» (*La Vanguardia*, 19/3/2005: 46).

5. Conclusiones

La trayectoria editorial de las tres obras de Sand estudiadas es muy dispar. *La mare au diable* se publicó en castellano al cabo de nueve años de aparecer el original, se ha reeditado en tres traducciones distintas (la más reciente, de 2001) y dispone de una única versión al catalán, publicada en 1955. La primera traducción al castellano de *Un hiver à Majorque* no llegó hasta el siglo XX, pero el interés por la obra se ha mantenido hasta nuestros días. Es la más retraducida de todas las obras de la autora tanto en castellano, con ocho versiones distintas, como en catalán, con tres. La traducción de la última de las obras, *La petite Fadette*, es mucho más reciente y solo disponemos de una traducción al español y una al catalán. No se vertió al español hasta 1982 y no se publicó en catalán hasta el año 2006.

La evolución de las obras de Sand se ha visto determinada por varios condicionantes, entre los cuales destacamos la condena vaticana, la censura franquista, la atención de la prensa, el auge del movimiento feminista y el turismo. Aunque la condena vaticana no afectara especialmente a las tres novelas tratadas (poco reprochables desde el punto de vista de la moral católica), entre la totalidad de las obras de Sand traducidas al español hay lagunas significativas que han dado lugar a una imagen in-

completa o inexacta de la autora. El efecto de la censura vaticana es perceptible: no se tradujeron, por ejemplo, muchas de sus obras socialistas (*Le Meunier d'Angibault*, *Le Péché de M. Antoine*, etc.) ni abiertamente anticlericales (*Mademoiselle La Quintinie*).

La censura franquista sí que tuvo impacto en las tres obras estudiadas. Aunque *Un hiver à Majorque* se publicó diez veces a lo largo del periodo, no pudo ser introducida en edición popular en 1938, se denegó en 1952 y se retiraron los ejemplares en circulación en 1953. *La mare au diable* en castellano, por su parte, se publicó en 1940 y después en 1966, 1972, 1973, y 1974, es decir, después de la Ley de Prensa. En el tercer caso, la autorización para publicar *La petite Fadette* en español fue denegada en 1945 y no volvió a solicitarse, con lo que no se publicó durante el franquismo. Es importante señalar que los censores utilizaban el *Index Librorum Prohibitorum* como obra de referencia y que a menudo se descartaba la publicación con el pretexto de la condena vaticana del siglo anterior. En el caso de Sand, la censura administrativa se relajó a partir de 1960. Si entre 1939 y 1960 solo se publicaron dos obras de Sand, a partir de esta fecha se publicaron siete más.

La doble censura en las traducciones al catalán, ideológica e idiomática, dificultó la introducción de Sand en esta lengua en época franquista. *La petite Fadette* y *Un hiver à Majorque* no se tradujeron y la edición en catalán de *La mare au diable* tuvo que esperar hasta 1962 para introducir tan solo cincuenta ejemplares de la traducción, que se había publicado en el exilio, en Perpiñán, en 1955. *La mare au diable* fue la única obra de Sand que se publicó en catalán durante este período. Just Cabot, el traductor, pertenecía a un nutrido grupo de intelectuales, editores y políticos comprometidos con la lengua y la cultura catalanas. La traducción de George Sand formaba parte de un ambicioso proyecto que estimaba imprescindible verter al catalán los grandes clásicos para dignificar la literatura catalana y homologarla al resto de literaturas nacionales europeas. La reivindicación del *patois* por parte de la autora avivó aun más el interés de Cabot por la obra, a causa del paralelismo entre la lengua de Berry y el catalán, vedado y amenazado en época franquista.

Podemos afirmar que la censura que se ejerció sobre estas tres obras fue debida al hecho de que la vida de la autora se considerara poco ejemplar para los cánones de la época y no al contenido en sí. El discurso imperante consideraba que el tipo de mujer que Sand encarnaba no era un modelo idóneo para las españolas, como lo demuestra el hecho de que no se incluyera en ninguna de las colecciones concebidas para mujeres que proliferaron a partir de la década de 1920. Ella era una mujer con opinión, que vestía de hombre y ocupaba espacios reservados a los hombres, y siempre encontró la repulsa de los sectores más conservadores y la oposición frontal de la Iglesia.

Sand era más que una escritora. Era una celebridad. Sus amores, rivalidades, pugnas intelectuales y posicionamientos políticos se desenvolvían públicamente, hecho inaudito en una mujer del siglo XIX. Era un modelo de mujer que no dejaba

indiferente, vilipendiado desde algunos sectores y admirado por otros. Así, la presencia de Sand en la prensa se debía a motivos muy diversos, que a menudo nada tenían que ver con su producción literaria. Los artículos de *La Vanguardia* durante este largo período se han hecho eco de las películas basadas en novelas de Sand, de las nuevas retraducciones, la han comparado con otras escritoras, etc. El tema más recurrente ha sido el de Sand y Chopin en Mallorca. En general, se ofrece de ella una visión positiva, a diferencia de otras publicaciones como *Semanario pintoresco español* o *Diario de Barcelona*, donde aparecen artículos que expresan un odio visceral contra la escritora.

Además de la reticencias que Sand despertó en los círculos más retrógrados, la escritora tuvo que lidiar con la oposición de las feministas de su tiempo. A pesar de sus reivindicaciones políticas e intelectuales, tuvo con ellas fricciones públicas y notorias porque diferían en las prioridades, especialmente en el sufragio femenino, para el que ella creía que ni las mujeres ni la sociedad estaban preparadas. Esta visión de Sand empezó a cambiar en España con el feminismo de la Transición y actualmente se la está recuperado como referente feminista, como constatamos, por ejemplo, en el prólogo de Carme Riera o en el hecho de que se haya publicado en la colección «Biblioteca Grandes Escritoras» y «Lo marraco blau».

Otro factor importante que ha estimulado las retraducciones de Sand, y más concretamente, de *Un hiver à Majorque*, es el hecho de haberse convertido en un reclamo turístico. Irónicamente, el retrato mordaz y corrosivo de Sand ha reportado muchos ingresos a los isleños. A pesar de las valoraciones negativas de la autora, la comparación entre la Mallorca de Sand y la situación actual pone de manifiesto la evolución de la isla y de sus habitantes y permite observar el abismo entre lo que fue y la actualidad. El interés, a veces morboso, por la obra ha favorecido su retraducción.

Aunque disponemos de pocos comentarios sobre las decisiones de traducción de estas tres obras, podemos atestiguar que uno de los principales retos que ofrecen *La mare au diable* y *La petite Fadette* son los localismos y las expresiones del habla de la región de Berry, que, irremisiblemente, se diluyen en el texto meta. También debemos tener en cuenta que, en el caso de *La charca del diablo*, la distancia temporal entre la primera traducción y la última es de 146 años, y en *Un invierno en Mallorca* es de 114. Este largo periodo de tiempo motivó que las editoriales encargaran nuevas traducciones o que revisaran aquellas que se reutilizaron en distintas ediciones, lo que ha permitido además actualizar la lengua. Sand es la única escritora francesa del XIX que ha suscitado tanto interés durante tanto tiempo, la más ampliamente traducida, publicada y estudiada. Es un caso que no tiene parangón.

Por otra parte, especialmente en el caso de *Un hiver à Majorque*, las distintas ediciones se presentan como productos comerciales diferentes, con fotografías, dibujos, cartas, prólogos y epílogos. El hecho de que se haya convertido en una obra icónica y una atracción turística en Mallorca le asegura muchas ediciones más. En algunos casos la traducción sirve como marca distintiva, pero en otras ni siquiera se men-

ciona el nombre de la persona responsable de la traducción, una omisión poco usual que podría deberse al hecho de que se considere el libro como un bien de consumo. En todo caso, las múltiples retraducciones han supuesto la canonización de la obra.

El interés por estas tres obras de Sand se debe en primer lugar al valor intrínseco de la escritura de Sand, cuyas vívidas descripciones cautivaron incluso a sus más férreos detractores. Es el caso del abad de Béthlem y de Nicolás González Ruiz, autores de catálogos de novelas según la rectitud moral de las mismas, que alababan el estilo de Sand pero condenaban su obra.

Por otra parte, sus novelas son un ambicioso retrato de su tiempo. En ellas afloran las tensiones y los conflictos que caracterizan el siglo XIX: el debate sobre la educación, el papel de la Iglesia en la sociedad, la introducción de ideas socialistas, las consecuencias de los avances tecnológicos, el modelo de familia o la función de la literatura, entre otros. Además, el hecho de que fuera independiente y liberada y de que, siendo mujer, lograra vivir de su pluma —aspectos que, precisamente, se le reprocharon durante décadas— también ha servido de acicate para seguir traduciendo y publicando sus obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SEOANE, M^a José (2015): «El contexto literario de las publicaciones de Enrique Gil en *El Correo Nacional*. Enrique Gil traductor de George Sand», in Valentín Carrera (ed.), *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional*, El Bierzo, Andavira y Universidad de León, 387-409.
- ALVSTAD, Cecilia y Alexandra ASSIS ROSA (2015): «Voice in retranslation. An overview and some trends». *Target*, 27: 1, 3-24.
- ASSIS ROSA, Alexandra (2012): «Translating Place: Language Variation in Translation». *Word and Text - A Journal of Literary Studies and Linguistics*, 2: 2, 75-97.
- AYMES, Jean-René (2004): «L'image de Sand en Espagne (1836-1850)», in Jean-René Aymes y Javier Fernández Sebastián (eds.), *Image de la France en Espagne (1808-1850)*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 243-262. URL: <https://books.openedition.org/psn/2226>.
- BACARDÍ, Montserrat (2012): *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida, Punctum.
- BAROJA, Pío (1941): *Chopin y Jorge Sand y otros ensayos*. Barcelona, Pal·las Bartrés.
- BROWN, Penny (1988): «The Reception of George Sand in Spain», *Comparative Literature Studies*, 25: 3, 203-224.
- CABOT, Just (1955): «Prefaci», in George Sand, *L'Estany del diable*. Perpinián, Proa, 5-7.
- CALLE ITURRINO, Esteban (1944): *El idilio de Valldemosa: Chopin y Jorge Sand en Mallorca*. San Sebastián, Gráfico Editora.

- CARDONA, Ángeles (1969): «Estudio preliminar», in George Sand, *La charca del diablo*. Barcelona, Bruguera, 11-51.
- COLONGE, Chantal (1977): «George Sand en Espagne: ses traductions, ses lecteurs», in Claude Dumas (ed.), *Culture et Société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille, Université de Lille III, 49-61.
- COLL-VINENT, Sílvia (2011): «Just Cabot», in Montserrat Bacardí y Pilar Godayol (eds.), *Diccionari de la traducció catalana*. Vic, Eumo Editorial. URL: <http://www.visat.cat/-diccionari/cat.html>.
- COOPER-RICHET, Diana (2009): «Mentalités populaires au temps et au pays de *La Petite Fadette*». *L'Ull Crític*, 13, 185-194.
- FERRER, Antoni (2007): «George Sand, *Un hiver à Majorque* et ses deux auberges espagnoles». *Cahiers d'études romanes*, 17, 361-403.
- FIGUEROLA, Carme (2008): «*Valentina* de George Sand, en traducción de Eugenio de Ochoa (1837)». Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1g0p3>.
- FIGUEROLA, Carme (2009): «El eco mallorquín de George Sand». *Çédille, revista de estudios franceses*, 5, 424-427. URL: <http://cedille.webs.ull.es/cinco/figuerola.pdf>.
- GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josepa (1991): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRAVES, Robert (2004): «Apèndix», in George Sand, *Un hivern a Mallorca*. Traducción de Marta Bes y prólogo de Antoni Marí. Barcelona, Proa, 227-240.
- Index Librorum Prohibitorum Ssmi D.N. Leonis XIII iussu et auctoritate recognitus et editus: praemittuntur constitutiones apostolicae de examine et prohibitione librorum*. Roma, Typis Vaticanis, 1880.
- KEATING, Juliette (2018): «Michelle Perrot (2/2). George Sand, une femme libre en sa maison d'artiste». *Mediapart*, 26 de diciembre. URL: <https://blogs.mediapart.fr/edition/-aux-lecteurs-emancipes/article/211218/michelle-perrot-22-george-sand-une-femme-libre-en-sa-maison-d-artiste>.
- LA VANGUARDIA (sd): *La Hemeroteca de La Vanguardia desde 1881* [Base de datos en línea]. URL: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>.
- LLECHA, Lluna (2009): «Petite étude sur *L'Estany del diable*: traduction catalane d'un roman champêtre de George Sand». *L'Ull Crític*, 13-14, 161-171.
- MONTESINOS, José F. (1955): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Valencia, Castalia.
- RIBA, Caterina y Carme SANMARTÍ (2020): «La recepción de George Sand en España: traducciones y censura (1836-1975)». *Quaderns. Revista de Traducció*, 27, 29-49.
- RIERA, Carme (2009): «Prólogo», in George Sand, *Un invierno en Mallorca*. Traducción de Enrique Azcoaga. Barcelona, RBA, 5-10.

- RIPOLL, Luis (1974): «Unas palabras de ambientación» (prólogo), in George Sand, *Un invierno en Mallorca*. Traducción y notas de Luis Ripoll. Palma de Mallorca, Luis Ripoll Editor, 7-19.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2016). «Eugenio de Ochoa, mediador cultural entre España y Europa». *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 14, 291-309.
- SAND, George (1955): *L'Estany del diable*. Traducción de Just Cabot. Perpiñán, Proa.
- SAND, George (1967 [1849]): *La petite Fadette*. París, Garnier-Flammarion.
- SAND, George (1955): *La charca del diablo*. Traducción de Carlos de Arce. Barcelona, Bruquera.
- SAND, George (1982): *La pequeña Fadette*. Traducción de María Elena de Salas Castellano. Barcelona, Bruquera.
- SAND, George (1989 [1846]): *La mare au diable*. París, Presses Pocket.
- SAND, George (1991): *La veritable història d'en Sucapà*. Traducción de Joan Leita. Barcelona, Barcanova.
- SAND, George (2006): *La fadeta*. Traducción de Cristina Solé Castells. Lérida, Pagès editors.
- SAND, George (2010): *Història de la meva vida*. Traducción de Caterina Calafat. Palma, Edicions UIB.
- SANTA, Àngels (2006): «Víctor Balaguer, traductor de George Sand», in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berlín, Peter Lang, 435-446.
- SARLET, Claudette (1989): «Préface», in George Sand, *La mare au diable*. París, Presses Pocket, 5-18.
- SOLÀ, Pere (2006): «La muerte de George Sand en la prensa catalana», in Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berlín, Peter Lang, 519-530.
- SOLÉ CASTELLS, Cristina (2006): «Introducció», in George Sand, *La Fadeta*. Lérida, Pagès editors, 5-8.
- SOLE CASTELLS, Cristina (2009): «Traduire George Sand: *La petite Fadette*». *L'Ull Crític*, 13-14, 281-289.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle (2000): «Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality», in Myriam Salama-Carr (ed.), *On Translating French Literature and Film II*, 1-18. Amsterdam, Rodopi.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The translator's Invisibility*. Londres / Nueva York, Routledge.
- VENUTI, Lawrence (2004): «Retranslations: The Creation of Value». *Bucknell Review*, 47: 1, 25-38.
- VICENS-PUJOL, Carlota (2008): «La réception d'*Un hiver à Majorque* en Espagne : la presse, les prologues», in Llorenç Villalonga, *Un été à Majorque*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- VIDAL, Jaume (1993): «Pròleg», in George Sand, *Un hivern a Mallorca*. Traducción, notas y prólogo de Jaume Vidal Alcover. Mallorca, Moll.

La variación fraseológica intencional como recurso estilístico para la traducción de la ciencia ficción

Manuel Cristóbal RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

Universidad Europea del Atlántico

manuelcristobalrm@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5644-7483

Resumen

La fraseología es un campo de estudio consolidado y prometedor. Sin embargo, la variación fraseológica aún no cuenta con una amplia literatura científica. En el presente artículo se propone una aproximación a la variación fraseológica intencional como recurso estilístico para la traducción de literatura de ciencia ficción en francés. Para ello, se analiza la variación fraseológica intencional en la novela *La Plaie* (de Nathalie Henneberg) como recurso que ayuda a la contextualización del lector en un universo ficticio gracias a los rasgos retóricos, semánticos y culturales de las unidades fraseológicas originales. Los resultados muestran diversidad de variación fraseológica con términos relacionados a nivel semántico con la trama y ponen de manifiesto que suponen un reto para la traducción literaria.

Palabras clave: Fraseología, variación fraseológica, ciencia ficción, traducción literaria, francés.

Résumé

La phraséologie est un champ d'étude très consolidé. Toutefois, il n'y a pas encore une littérature scientifique étendue sur la variation phraséologique. Dans cet article, nous présenterons une approche à la variation phraséologique intentionnelle comme ressource stylistique pour la traduction littéraire de science-fiction écrite en français. Nous analyserons la variation phraséologique intentionnelle dans *La Plaie* (de Nathalie Henneberg) comme outil pour la mise en contexte du lecteur dans un imaginaire en utilisant les caractéristiques culturelles, rhétoriques et sémantiques des unités phraséologiques originales. Les résultats montrent variations phraséologiques avec termes liés au roman et révèlent que ces variations sont un défi pour la traduction littéraire.

Mots clé : Phraséologie, variation phraséologique, science-fiction, traduction littéraire, français.

* Artículo recibido el 30/04/2020, aceptado el 4/11/2020.

Abstract

Phraseology is considered nowadays a well-established and promising field of study. However, phraseological variation is a real phenomenon that, in certain contexts, is a deliberate decision. Therefore, we suggest with this article an approach to phraseological variation as a stylistic device for the translation of fantasy and science fiction literature. To do so, we analyze the cases of phraseological variation drawn from the novel *La Plaie*, written by the French author Nathalie Henneberg, as a resource that encourages the contextualization of the readers within a fictional universe thanks to the rhetorical, semantic and cultural features of the original phraseological units. Results showed a wide range of phraseological variation with lexical terms related to the story.

Keywords: Phraseology, phraseological variation, science fiction, literary translation, French.

0. Introducción

Los estudios de traducción se han hecho eco del fenómeno de la fraseología y han comenzado a integrarla en sus análisis, ya sean contrastivos o monolingüísticos (Klein, 2007; López Roig, 2001; Martín Bosque, 2007; Pontrandolfo, 2016; Zuluaga Ospina, 1999), debido en gran medida a una mayor facilidad a la hora de manejar un alto volumen de datos lingüísticos gracias a la lingüística computacional y sus mejoras en las herramientas de gestión de corpus, lo que genera nuevos campos de estudio, como la fraseología computacional o el procesamiento de expresiones multiverbales (Colson, 2018, 2020; Corpas Pastor, 2013). No obstante, este tipo de análisis de la fraseología suelen aparecer con más frecuencia en estudios de géneros textuales que poseen una terminología estandarizada y con alto grado de fijación en cuanto a uso, así como textos con una temática generalmente científica, jurídica o económica (Maniez, 2001; Pontrandolfo, 2016). Así, se puede deducir que estos estudios, en muchas ocasiones reducidos ya que forman parte de una investigación más amplia, suelen tomar como partida el alto grado de fijación de las unidades fraseológicas que pretenden analizar.

Una de las dificultades a las que se enfrenta el investigador de fraseología es la diversidad en cuanto a propuestas clasificatorias de las unidades fraseológicas (Corpas Pastor, 1996; Fleischer, 1997; Wotjak y Wotjak, 2014). De entre ellas, este trabajo se fundamenta en la propuesta por Corpas (1996: 20), quien define las unidades fraseológicas como:

unidades léxicas formadas por al menos dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Dichas unidades se caracterizan por su alta frecuencia de uso y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización, entendida en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomatidad y va-

riación potenciales; así como por el grado en el cual se dan todos estos aspectos en los distintos tipos.

De acuerdo con esta definición, se observan una serie de características lingüísticas comunes como el hecho de ser una unidad poliléxica, cierto grado de fijación, un uso extendido que fomenta su inclusión en el acervo cultural de una comunidad de hablantes y una identificación rápida por parte de los hablantes nativos. Esta propuesta también ofrece la siguiente clasificación para las unidades fraseológicas:

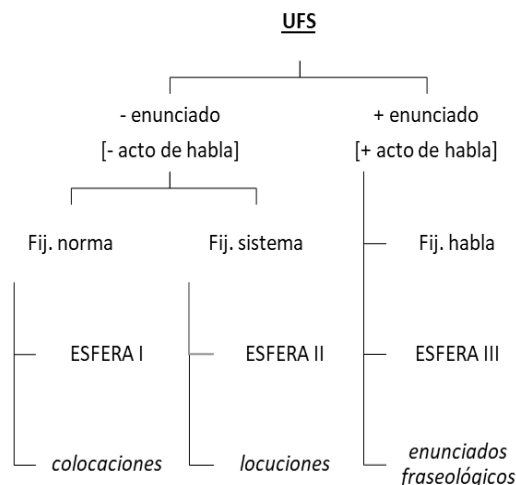


Figura 1. Clasificación de las unidades fraseológicas (Corpas Pastor, 1996: 50-52)

De esta manera, se presenta una clasificación basada en la combinación del acto de habla con el de fijación, ya sea en la norma, en el sistema o en el habla. En primer lugar, se presentan aquellas unidades que equivalen a sintagmas y necesitan otros elementos lingüísticos para combinarse, en una primera esfera con una fijación a nivel de norma las colocaciones, y en la segunda esfera con una fijación a nivel de sistema las locuciones. En el lado opuesto, se clasifican aquellas unidades que sí constituyen un acto de habla en sí y que están asociadas al acervo sociocultural de una comunidad, es decir, los enunciados fraseológicos.

1. La variación fraseológica

Si bien es cierto que las unidades fraseológicas presentan niveles elevados de fijación, ya sea en la norma, en el sistema o en el habla, dichas unidades también son susceptibles de variación (Legallois, 2013). Estas variaciones pueden darse en cualquier tipo de unidad fraseológica; no obstante, para que sean consideradas como variaciones y no como un error producido en el seno de la lengua, han de presentar una estructura y componentes similares y no presentar diferencias de significado retórico o contextual (Peramos Soler y Batista Rodríguez, 2008). No obstante, estas variaciones pueden darse no solo ocasionadas por variaciones en los componentes léxicos de la unidad fraseológica, por derivación o por diferencias a nivel diatópico, diastrático o

diafásico (Corpas Pastor, 1996; Peramos Soler y Batista Rodríguez, 2008), sino también de manera premeditada (Alvarado Ortega, 2008). De esta manera, Mena Martínez (2003: 4) define estas modificaciones intencionales como:

Proceso que se desencadena en algunas UFs cuando se les ha aplicado de forma intencionada cualquier procedimiento de manipulación o modificación creativa. Las modificaciones son los cambios ocasionales o manipulaciones creativas que los hablantes han llevado a cabo en la UF persiguiendo cierta finalidad. El resultado es una expresión novedosa, no usual, por lo que cabría hablar de producción en la reproducción.

De esta definición, pues, se desprende que estas variaciones fraseológicas intencionales requieren un conocimiento elevado de la unidad fraseológica que se pretende modificar y la intención de causar un efecto en el discurso como humor o ironía derivado de la variación de sus componentes, sean lingüísticos o contextuales (Alvarado Ortega, 2007, 2008). Además, esta variación implica un conocimiento compartido entre ambos participantes del acto comunicativo para que el efecto y el nuevo concepto añadido a la unidad fraseológica se pueda comprender.

No obstante, uno de los principales problemas de la variación fraseológica intencional es precisamente la identificación de las formas canónicas de las unidades fraseológicas modificadas, ya sea mediante un análisis manual (Mena Martínez, 2003) o desde un enfoque computacional (Corpas Pastor, 2013). Además, el nivel de variación se puede dar a nivel léxico o sintáctico, lo que afectaría la manera de abordar la variación fraseológica (Legallois, 2013).

Pese a esta dificultad en términos de identificación, las variaciones fraseológicas se producen debido a la similitud de sonidos (homofonía) o por similitud semántica (Legallois, 2013; Polguère, 2007). Así pues, estos fenómenos pueden generarse no solo por error o por una falta de competencia lingüística por parte de los hablantes (Sinner y Tabares Plasencia, 2016), sino también como recurso intencional con fines diversos (Corpas Pastor y Mena Martínez, 2003; Timofeeva, 2009).

Entre los procedimientos de modificación formales, Zholobova (2015) propone una serie de procedimientos: la adición, que consiste en añadir uno o varios elementos a la forma canónica de la unidad fraseológica; la reducción, que suprime elementos de la unidad fraseológica; la sustitución, que modifica elementos de la unidad fraseológica añadiendo nuevos matices; la disyunción, que supone la ruptura de la estructura al intercalar elementos nuevos (incisos o cláusulas parentéticas, por ejemplo); la transformación gramatical, que supone el cambio de categoría gramatical de las unidades fraseológicas; la metáfora extendida, que supone una extensión de la imagen metafórica a nuevos elementos agrupados alrededor de la metáfora central que constituye la unidad fraseológica; y, finalmente, la zeugma, que consiste en la coordinación sintáctica de dos o más unidades.

Por otro lado, esta misma autora propone dos vías de modificación semántica: la doble actualización, que supone la activación simultánea del significado figurado y el significado literal de la unidad fraseológica; y, en segundo lugar, la literalización, que supone la activación exclusiva del significado literal de la unidad fraseológica. De esta manera, se desprende que la variación fraseológica intencional responde a numerosos criterios de modificación semántica y estructural que, si bien suponen reto para el investigador o el traductor, suponen un recurso creativo para los hablantes.

1.1. La variación fraseológica en la traducción de literatura de ciencia ficción

El texto literario adquiere unas connotaciones pragmáticas diversas en comparación con otros debido a que está creando una realidad propia de un mundo ficticio con unas características determinadas que solo se comprenden a través del lenguaje (Attridge, 2017; García Yebra, 1981).

De igual manera, conviene mencionar la influencia de la oralidad, la cual caracteriza especialmente a la traducción de los textos literarios a través de los diálogos, y que representa un recurso literario con el que se ofrece una visión de los personajes más real (a quienes se da «voz») que el traductor tendrá que trasvasar de igual manera para el lector meta (Noriega Santiáñez y Rodríguez Martínez, en prensa). Por un lado, a través de la oralidad se pueden presentar los personajes y hacer transcurrir la historia de manera objetiva. Sin embargo, por otro, lo que verdaderamente supone un reto traductológico es el hecho de trasvasar «una serie de indicios sociolectales e idiolectales que permiten una caracterización indirecta de los personajes e incluso del escenario social en que se mueven» (Reis y Lopes, 2002: 62-63).

El género que aquí se analiza, la ciencia ficción, supone un reto a nivel definitorio. No obstante, este género se suele caracterizar mediante la ambientación de las novelas en una línea temporal futura, generalmente distópica, donde la trama se salpica con innovaciones tecnológicas y científicas basadas en tecnología actual con usos éticamente controvertidos que ayudan a generar debate ante la naturaleza profética del género (Novell Monroy, 2008; Moreno Paz, 2016). Además, la temática suele ser variada y difícil de delimitar debido a las múltiples opciones que el futuro puede proveer. Así, es posible encontrar novelas de temática espacial, alienígena, ucrónica, distópica, utópica, mutante o robótica, entre muchas otras (Moreno Paz, 2016).

De esta definición del género se desprende que uno de los recursos empleados para la caracterización de la trama podría ser el neologismo con el fin de otorgar una identidad propia a las creaciones imaginarias. Así, el traductor que se encuentre ante creaciones imaginarias, así como aquellas que se vehiculan mediante variaciones fraseológicas intencionales, aspira a recrear un efecto de carácter semántico, estilístico o pragmático en el receptor y que en dichas unidades sean reconocibles tanto la nueva creación como la forma canónica base de la variación fraseológica (Mena Martínez, 2003). En este sentido, destaca que el corpus de ciencia ficción está plagado de este tipo de recursos (Novell Monroy, 2008; Szymyslik, 2018; Noriega Santiáñez y Ro-

dríguez Martínez, en prensa), como puede ser el caso de las *pilas* de la serie *Altered Carbon*, dispositivos implantados en la columna vertebral de los seres humanos en la que se descarga su conocimiento y memoria para poder reimplantarse en otro cuerpo físico cuando su cuerpo anterior muere; el caso del *condensador de fluzo* de *Regreso al Futuro* que, a pesar de ser un error de traducción de *flux capacitor*, se ha instaurado en el acervo cultural de los fans de la ciencia ficción; o el caso de las *miabs*, una nave de aprovisionamiento no tripulada que aparece en la novela *Embassytown*. Estos neologismos se suelen realizar para otorgar identidad a personas, lugares, clases sociales y demás elementos del mundo imaginario utilizando el lenguaje de la narración e incluso lenguas artificiales, las cuales se basan en ocasiones en raíces de otros idiomas o en la combinación de realidades conocidas (Moreno Paz, 2016).

Aunque la neología suele ser un recurso recurrente en la ciencia ficción, así como un problema de traducción propio de este género, la narración en la ciencia ficción suele ayudarse también de variaciones fraseológicas intencionales con las que introducen un concepto nuevo. Para agilizar el proceso de comprensión de las implicaturas de los neologismos, los autores se valen de las colocaciones, en las que, mediante ampliación semántica, se otorga significado a los nuevos conceptos extraños para el público general mediante el empleo de una palabra conocida (Szymyslik, 2018, 2019), como es el caso de *tuned-laser decontamination process*, de la novela *Hybrids*, el cual se nutre con el término real *tuned-laser* [láser sintonizado] con el fin de crear un término nuevo para el contexto de cohabitación de razas alienígenas de la obra (Szymyslik, 2018: 93).

2. Metodología

Según lo expuesto, y teniendo en consideración el potencial creativo de la variación fraseológica intencional, este trabajo busca identificar la vinculación entre la variación fraseológica intencional y la ciencia ficción, por lo que se ha utilizado un corpus monolingüe compuesto por una obra literaria redactada en francés. Se ha seleccionado la metodología de corpus para poder analizar la variación fraseológica intencional de manera contrastiva con un corpus de referencia, pues ha quedado constatado que resulta una metodología útil y extendida (Bondarenko, 2019; Steiner, 2017). Así mismo, se pretende también analizar la adquisición de características retóricas y semánticas a través de la modificación formal de las unidades fraseológicas canónicas.

2.1. Muestra

La muestra está compuesta por la obra *La Plaie*. Esta novela fue redactada en francés por Nathalie Henneberg en 1964, publicada por la editorial francófona L'Atalante y no está traducida al español. Por otro lado, cuenta con 457 páginas y forma parte de una saga que finaliza con su segunda obra, titulada *Le Dieu foudroyé*, publicada en 1976. La novela, ambientada en el siglo XXX, narra la historia de una

misteriosa plaga que afecta a la mente de las personas, la cual es propagada por toda la galaxia por sus esbirros, los Nocturnos [*les Nocturnes*]. Cuando la mayor parte de la galaxia colonizada está a punto de sucumbir, un ejército conformado por una coalición de humanos y mutantes procedentes de la Tierra libra una batalla decisiva para el destino del universo.

Como se puede observar, la novela posee rasgos propios de la ciencia ficción como, por ejemplo, los inventos y conocimientos científicos que explican con detalle la tecnología de la época en la que se basan, pero que aún no han llegado a desarrollarse.

El corpus de la muestra objeto de estudio, tal y como se ha comentado, se compone de un único texto redactado en francés, que contiene 167 399 palabras (*tokens*) y 131 843 tipos (*types*), y ha sido etiquetado automáticamente mediante la herramienta de etiquetado automático que posee el programa empleado (Sketch Engine).

2.2. Procedimiento y análisis de datos

En primera instancia, la extracción de las unidades con variación fraseológica se realizó de manera manual. Estas unidades fraseológicas se han incorporado de manera sucesiva a una base de datos junto a un comentario sobre sus rasgos retóricos, semánticos y culturales que se tendrán en cuenta para entender el porqué de la variación.

Posteriormente, se creó un corpus con la obra digitalizada mediante la herramienta de gestión de corpus en línea Sketch Engine. Se ha seleccionado esta herramienta debido a la amplia variedad de formatos que soporta, así como por los análisis que se pueden ejecutar gracias al lenguaje de interrogación y las expresiones regulares que admite, además de incluir la función de etiquetado automático con una elevada fiabilidad (Fromm, Grama, Beilke y Guarato, en prensa).

Para verificar las formas canónicas de las variaciones fraseológicas se ha utilizado el corpus de referencia de francés general French Web 2012 (frTenTen12), proporcionado por Sketch Engine. El corpus cuenta con 11 444 973 582 palabras (*tokens*) y 9 889 689 889 tipos (*types*), creado a partir de 20 400 411 documentos, etiquetado automáticamente mediante la herramienta que posee Sketch Engine a tal efecto. De esta manera, se garantiza que el corpus de referencia, tal y como sugieren los parámetros propuestos por Berber Sardinha (2004), sea 5 veces mayor que el corpus de estudio. Así, se realiza un estudio comparativo de los contextos de uso y los rasgos pragmáticos, retóricos y semánticos de las unidades fraseológicas para su posterior análisis.

Una vez recopilada dicha información, se procede a analizar el significado adquirido de las unidades fraseológicas según la tipología propuesta por Corpus Pastor (1996) que han sufrido variación intencional según las técnicas de modificación estructural y semántica propuestas por Zholobova (2015).

3. Resultados

En este apartado se presentan los casos en los que se ha detectado un proceso de variación fraseológica intencional y que se vinculan con la temática de la trama para, como mencionábamos anteriormente, ayudar a la contextualización de la novela. Para facilitar su comprensión, se dividen los resultados en las tres esferas de la propuesta clasificatoria de Corpas (1996): colocaciones, locuciones y enunciados fraseológicos.

3.1. Colocaciones

Las colocaciones, según Corpas (1996: 66), se constituyen por dos unidades léxicas en relación sintáctica, que no constituyen, por sí misma, actos de habla ni enunciados; y que, debido a su fijación en la norma, presentan restricciones de combinación establecidas por el uso, generalmente de base semántica.

Entendemos pues las colocaciones como restricciones combinatorias que no conforman sintagmas por sí solos, sino que su significado se activa con la combinación del resto de constituyentes y elementos que acompañan.

Uno de los mecanismos más ocurrentes en la lengua española son las colocaciones formadas por un sustantivo seguido de un adjetivo (AS). En las colocaciones AS, la carga semántica de los sustantivos suele delimitar la restricción combinatoria. De esta manera, se localizan colocaciones del tipo *coraza metálica* porque este tipo de prendas tienden a crearse a partir de diferentes metales; de igual manera, se podrían encontrar colocaciones AS en las que los adjetivos hacen alusión a características propias del sustantivo, como *coraza dorada/plateada*, ya que estos colores están asociados al metal y añaden matices de un metal específico (oro y plata, respectivamente).

En este sentido, en el corpus empleado se encuentran ejemplos de colores que no acompañan a sustantivos que, según los referentes reales, no colocan con dichos objetos como, por ejemplo, el caso de *bleu* [azul], que suele aparecer con sustantivos como *ciel* [cielo] (1) o *iris* [iris] (2) sin que resulte extraño para el lector, pero también aparece junto a *lèvre* [labio] (2), *cheveux* [pelo] (2) o *herbe* [hierba] (2). Así pues, se asume que estas colocaciones no suponen ninguna dificultad añadida; a pesar de ello, hay que considerar las connotaciones de algunas de estas nuevas colocaciones y evitar que se pierdan. Como ejemplo, los personajes de la novela que poseen labios de color azul son los conocidos como *Nocturnes* [Nocturnos], una raza que va propagando el mal por todo el universo y destruyendo todo a su paso, por lo que un ser vinculado al concepto de muerte se ve reforzado por el color azul de sus labios, que actualiza el significado y lo relaciona con la cianosis que se produce en el cuerpo humano por falta de irrigación sanguínea o por problemas respiratorios. Además, resulta curioso observar que, si se analiza el color de ojos de los protagonistas de la novela, contemplando también la relación de hiponimia-hiperonimia del campo semántico (Travaglia, 2006), hay una mayor frecuencia de colores no naturales en nuestra realidad (14),

como *yeux violets* [ojos violetas] o *yeux d'or* [ojos dorados], en comparación con aquellos colores de ojos naturales en nuestra realidad (9), como *yeux verts* [ojos verdes]. El hecho de explicitar el color de los ojos, si bien forma parte de los recursos descriptivos de la literatura, se podría considerar una contextualización de un mundo diferente al que el lector conoce.

Por otro lado, se observa también este ejemplo con algunos sustantivos que van acompañados de adjetivos que contextualizan una nueva realidad, como es el caso de los adjetivos *cosmique* [cósmico] (48), *spatial* [espacial] (30), *galactique* [galáctico] (29), *interplanétaire* [interplanetario] (19), *astral* [astral] (10) o *astronautique* [astronáutico] (7). Estos adjetivos suelen introducir nuevas realidades mediante la adición de estos nuevos elementos, como es el caso de *serment galactique* [juramento galáctico] (1), *loi astral* [ley astral] (2) o *piraterie interplanétaire* [piratería interplanetaria] (4); estos ejemplos (*serment*, *loi* y *piraterie*) suelen recordar a aspectos legales que, junto a los adjetivos que aluden a la realidad intergaláctica del libro, refuerzan la concepción de un sistema jurídico que aplica al conjunto de colonias repartidas por todo el universo.

Otro uso que se suele hacer de estas variaciones fraseológicas intencionales es la realización de colocaciones mediante gentilicios creados *ad hoc* que reflejan nuevas realidades sociales, como es el caso de *terrien* [terricola] (125), *arcturien* [arturiano] (43), *vénusien* [venusiano] (9) o *menkarrien* [menkariano] (2). Cabe mencionar que cada uno de estos gentilicios sirve a su vez para contextualizar los hábitos, comportamiento y cultura de estas nuevas colonias y planetas, con el fin de que el lector adquiriera durante la lectura de la novela las nuevas connotaciones asociadas a dichos mundos. Por ejemplo, a lo largo de la novela, el gentilicio *vénusien* viene acompañado en su contexto cercano de palabras como *drogue* [droga] (3), *gorille* [gorila] (1), *harem* [harén] (1) y *typhus* [tifus] (1), mientras que, por otro lado, el gentilicio *arcturien* viene acompañado por palabras como *procureur* [procurador] (5), *escadre* [escuadrón] (4), *savant* [sabio] (2), *sang* [sangre] (1), *yeux d'or* [ojos dorados], *archange* [arcángel] (1) o *navire* [navío] (1). Con estos ejemplos se denota el esfuerzo de la autora para ayudarse de estas colocaciones para contextualizar Venus como un planeta cuyos habitantes están asociados a comportamientos social y moralmente reprochables (drogas, enfermedades, prostitución), mientras que para la contextualización de Arcturus emplea palabras con carga semántica vinculada con el honor (*sang* como sinónimo de linaje), metales vinculados al poder (*or*), profesiones consideradas como preeminentes desde la antigua Roma (*procureur*, *savant*) e incluso realiza comparaciones con figuras religiosas (*archange*). En este caso concreto se distinguen las marcas de registro que comportan ciertas colocaciones, tal y como afirma Mellado (2008), al describir como «gorila venusiano» a los habitantes de dicho planeta, ya que la palabra *gorila* en español suele emplearse para referirse a gente con un comportamiento poco reflexivo y violento en un registro coloquial o vulgar.

Finalmente, este tipo de recurso también sirve para ayudar a vehicular las implicaturas de neologismos como *shraouï* (10). Este neologismo, con una propuesta de grafía exótica para identificarlo a nivel morfológico como un elemento externo a la cultura terrícola, se trata de una droga venusiana. La primera vez que aparece en la novela viene acompañada de una frase explicativa: «[...] *shraouï*, drogue vénusienne légère, appréciee sur Sigma». Sin embargo, esta definición proporciona información básica, ya que el lector no puede imaginarse, por ejemplo, la vía de administración de dicha droga. Más adelante, la autora incorpora este neologismo en colocaciones del tipo sustantivo + preposición + sustantivo (SPS), como, por ejemplo, *mégot de shraouï* [colilla de *shraouï*] (1), *cedre de shraouï* [ceniza de *shraouï*] (1) o *rouleau de shraouï* [rollo de *shraouï*] (5). Tras leer estas colocaciones, el lector puede entonces comprender que el *shraouï* se suele presentar empaquetado en pequeñas ampollas y se administra mezclado con tabaco, por lo que suele generar colillas y ceniza, y generar mediante ampliación semántica una mayor percepción del neologismo en el lector.

3.2. Locuciones

Las locuciones, según Corpas (1996: 88), se definen como:

unidades fraseológicas del sistema de la lengua con los siguientes rasgos distintivos: fijación interna, unidad del significado y fijación externa pasemática. Estas unidades no constituyen enunciados completos y, generalmente, funcionan como elementos oracionales.

Estas unidades fraseológicas presentan cohesión semántica y morfosintáctica, por lo que suelen funcionar como elementos oracionales.

Entre este tipo de unidades se encuentran las locuciones clausales, (Corpas Pastor, 1966: 109) «restringidas a funcionar como elementos oracionales», muy presentes en el español (Corpas Pastor, 2003), por lo que a la hora de traducir una locución con variación intencional habría que analizar la finalidad de dicha manipulación y adaptar la propuesta al contexto específico.

El primer ejemplo es *faire trembler les étoiles* [hacer temblar las estrellas] (1). La forma de esta locución no manipulada tiene una gran representación en la lengua francesa con diversas variaciones en cuanto al sustantivo en posición final (22 706); no obstante, las formas que presentan mayor frecuencia se corresponden con *faire trembler les filets* [hacer temblar las redes] (1 283) y *faire trembler les murs* [hacer temblar las paredes] (1 023), por lo que se observa la intención de sustituir un elemento léxico neutro de la unidad fraseológica (*murs* [muro]) por otro que ayude a contextualizar el escenario de la historia en el espacio mediante una inclusión de la realidad más cercana de los personajes al acervo fraseológico de la novela.

Otra de las locuciones manipuladas presentes en el corpus de estudio es *tomber comme de gouttes d'eau* [caer como gotas de agua] (55), que la autora presenta como *tomber comme de gouttes de bronze en fusion* [caer como gotas de bronce fundido]

(1). De esta manera, la autora se ayuda de esta variación fraseológica para contextualizar el escenario de una reacción termonuclear que había tenido lugar en un planeta vecino mediante la sustitución del elemento con mayor fijación en la unidad fraseológica (*eau*) por el elemento asociado a la reacción termonuclear (*bronze en fusion*).

De igual modo que la locución anterior, la autora incluye el contexto espacial de la trama mediante otras locuciones manipuladas intencionalmente. Así, se da el caso de los delitos tipificados en las leyes australes como *attaque à main armée dans le cosmos* [ataque a mano armada en el cosmos] (2), basado en la forma canónica de la locución francesa *attaque à main armée* [ataque a mano armada] (187) y la adición de *dans le cosmos*. Con ello, queda patente que la connotación estilística de la forma original, es decir, la aparición de esta locución en géneros textuales legales y jurídicos hace que el lector interprete más fácilmente este delito a pesar del nuevo ámbito de aplicación.

3.3. Enunciados fraseológicos

El último tipo de unidades fraseológicas son los enunciados fraseológicos, entre los que se pueden distinguir las paremias, entendidas como «enunciados completos en sí mismos, que se caracterizan por constituir actos de habla y por presentar fijación interna (material y de contenido) y externa» (Corpas Pastor, 1996: 132), y fórmulas rutinarias, definidas como «UFS del habla [...] las cuales se diferencian de las paremias por carecer de autonomía textual, ya que su aparición viene determinada [...] por situaciones comunicativas precisas» (Corpas Pastor, 1996: 170). Es decir, pueden considerarse como unidades de comunicación mínimas con cierto nivel de independencia, en ocasiones marcado por el contexto social del acto comunicativo.

El primer enunciado fraseológico que se presenta es la manipulación de *Alice au pays des merveilles* (3 621), el título de una novela escrita por Lewis Carroll y que se ha acogido como sinónimo de algo caótico y con poca lógica, pero al mismo tiempo con encanto, tal y como se ve en el siguiente ejemplo extraído del corpus de referencia francés:

Ce présent roman aborde donc les thèmes de la perception de la réalité, de son appropriation par la conscience, ainsi que le deuil, l'amnésie, le refoulement. Il s'agit d'un polar qui flirte discrètement avec la SF, un Alice au pays des merveilles de la réalité virtuelle.

En este ejemplo, la autora se vale de dichas connotaciones para contextualizar una especie de laguna Estigia espacial. Dos personajes realizan un salto espaciotemporal y aparecen en un lago subterráneo compuesto por una especie de ácido que conserva los cadáveres de todas las naves que se estrellaron contra el planeta en posiciones grotescas. Durante los breves momentos que permanecen en dicho lago, uno de los personajes observa el cadáver de un guardia astral flotar que arrastra el cadáver de otra chica que tenía el pelo enroscado en su pierna. Así, y para reflejar el dramatismo de la

escena, junto a la connotación de surrealismo del enunciado fraseológico original, propone *Tristan et Yseult au pays de l'épouvante* [Tristán e Isolda en el país de los horrores] (1). Con esta expresión, se lleva a cabo una alusión intertextual a la leyenda artúrica de *Tristán e Isolda*, que narra la historia de un par de enamorados cuyo amor sobrevive a todos los obstáculos que se encuentra, y añade a la situación una nueva asociación para conmocionar al lector al relacionar emocionalmente los dos cadáveres.

Por otro lado, la novela presenta ciertas fórmulas rutinarias, que se distinguen, según la clasificación propuesta por Corpas (1996), por tener dependencia con respecto a la situación discursiva y al marco sociocultural de la comunidad correspondiente, que ayudan a su vez a vehicular el discurso mediante estas secuencias de palabras predecibles, como es el caso de *¡Buenos días!* o expresiones similares. De esta manera, observamos en el corpus la presencia de fórmulas rutinarias como *pour l'amour du cosmos* [por el amor del cosmos] (1), cuya forma canónica original sería *pour l'amour de Dieu* [por el amor de Dios] (2 354), o *par le cosmos* [por el cosmos] (2), cuya forma canónica original sería *par Dieu* [por Dios] (1 380) o *par le Seigneur* [por Dios] (7 577). Así, se detecta un cambio de paradigma social mediante el cual este tipo de enunciados fraseológicos reflejan un nuevo orden en el que la sociedad cambia su jerarquía y sus inquietudes religiosas por otros referentes. Además, mediante la sustitución de *Dieu* por *cosmos* se establece también una alusión directa al contexto situacional de la trama, por lo que, al igual que en colocaciones y locuciones presentadas anteriormente, ayuda a una mayor inmersión en la lectura.

5. Conclusiones

Como se desprende de los resultados, la variación fraseológica intencional es un recurso empleado en la obra analizada mediante el cual se juega con el valor estilístico de las unidades fraseológicas modificadas y la carga semántica y connotativa de las modificaciones efectuadas. En los ejemplos mostrados observamos cómo la carga connotativa de colores como el oro, normalmente asociado a cierto poder adquisitivo o posición dentro de una jerarquía social, se utiliza como rasgo físico que ayuda a caracterizar planetas (Arcturus) y sus habitantes. Del mismo modo, se utilizan no solo asociaciones connotativas entre elementos de campos semánticos afines (colores, drogas, religión, etc.), sino también mediante la inclusión de referencias intertextuales. En este caso, las asociaciones son más profundas, ya que el lector interpreta las variaciones fraseológicas intencionales según su propia experiencia y, en consecuencia, se potencian los niveles de comprensión e interpretación textuales (Herrera y Saavedra, 2012).

Las variaciones fraseológicas intencionadas que se han presentado demuestran ser una herramienta creativa en la traducción de literatura de ciencia ficción para contextualizar al lector en la trama y presentar nuevas realidades. Para ello, las colocaciones formadas por sustantivo y adjetivo suelen ser bastante recurrentes debido a que la

manipulación de estas unidades fraseológicas tiene menos restricciones semánticas y estructurales que las demás unidades fraseológicas analizadas, ya que los enunciados fraseológicos y las locuciones presentan una mayor cohesión semántica y morfosintáctica. No obstante, se dan igualmente casos de locuciones y de enunciados fraseológicos manipulados que, al igual que las colocaciones, tienen como fin ayudar a contextualizar la historia mediante la adición de elementos vinculados a nivel semántico con la temática principal de la novela. Para el ámbito de la traducción esto supone un desafío creativo que implica identificar la intención de la variación fraseológica intencional y recrear o compensar a lo largo del texto literario estos recursos que, como se pone de manifiesto en el artículo, sirven para contextualizar el mundo imaginario de las novelas. Una de las vías más empleadas para esta variación fraseológica intencional es la adición y la sustitución; con estos métodos, se añaden elementos léxicos que tienen vinculación con la temática de la novela para vehicular la temática principal de la novela, así como sustituir palabras de las unidades fraseológicas por otras con diferentes matices o connotaciones que tienen también vinculación con la trama o el escenario principal. En el género literario de ciencia ficción y fantasía, este uso creativo del lenguaje es más común y, por lo tanto, una dificultad añadida para identificar el juego de palabras del texto origen y poder recrearlo con la misma intención y funcionalidad en la lengua meta.

En este sentido, cabe mencionar que la competencia fraseológica, que se adquiere mediante la repetición por los hablantes nativos y retención de las formas y significados de dichas estructuras, forma parte de la competencia lingüística de los hablantes (Núñez-Román, 2015), lo que garantiza una comunicación fluida e idiomática (Leal Riol, 2013). Esta competencia adquiere en la traducción literaria de ciencia ficción un papel fundamental, ya que gracias a la idiomática que la fraseología otorga a los textos (Álvarez González, 2019) se pueden añadir elementos de los mundos ficticios creados *ad hoc* y que el lector asimile por familiaridad estructural y por extensión semántica o pragmática los nuevos conceptos presentes en el texto. En el ámbito de la traducción de estos géneros literarios adquiere una notable relevancia debido a la complejidad que reviste identificar correctamente estas variaciones fraseológicas intencionales que, por norma general, suponen un desafío para la traducción (Cámara Aguilera, 2014).

De esta manera, se pretende ahondar en el estudio de la variación fraseológica en la literatura francesa en general, y de ciencia ficción y fantasía en particular. Además, este estudio tiene como fin incentivar el estudio de la manipulación creativa de las unidades fraseológicas en diferentes contextos de aplicación, entre los que se encuentra la traducción literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO ORTEGA, María Belén (2007): «¿Qué bonito! y sus relaciones con la ironía». *Interlingüística*, 17, 114-119.
- ALVARADO ORTEGA, M. Belén (2008): «Sobre el concepto de *variación fraseológica*». *ELUA*, 22, 9-21.
- ÁLVAREZ GONZALEZ, Severina (2019): «Les repères interculturels dans la traduction français/espagnol des expressions idiomatiques». *Hikma*, 18:2, 67-85.
- ATTRIDGE, Derek (2017): *The singularity of literature*. Londres, Taylor & Francis.
- BERBER SARDINHA, Tony (2004): *Linguística de corpus*. Barueri, Manole.
- BONDARENKO, Antonina (2019): «A corpus-based contrastive study of verbless sentences: quantitative and qualitative perspectives». *Studia Neophilologica*, 2/91, 175-198.
- CÁMARA AGUILERA, Elvira (2014): «El humor y otros problemas de traducción en *Charlie y el gran ascensor de cristal* de Roald Dahl». *Trans*, 18, 107-121.
- COLSON, Jean-Pierre (2018): «Globalized phrases: methodological issues in computational phraseology», in Pedro Mogorrón Huerta y Antonio Albaladejo-Martínez (eds.), *Fraseología, Diatopía y Traducción/Phraseology, Diatopic Variation and Translation*. Londres, John Benjamins, 94-110.
- COLSON, Jean-Pierre (2020): «Computational phraseology and translation studies. From theoretical hypotheses to practical tools», in Gloria Corpas Pastor y Jean-Pierre Colson (eds.), *Computational Phraseology*. Londres, John Benjamins, 66-81.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Madrid, Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y dialectológicos*. Madrid, Vervuert.
- CORPAS PASTOR, Gloria (2013): «Detección, descripción y contraste de las unidades fraseológicas mediante tecnologías lingüísticas», in Inés Olza Moreno y Elvira Manero Richard (coords.), *Fraseopragmática*. Berlín, Frank & Timme, 335-374.
- CORPAS PASTOR, Gloria y Florentina MENA MARTÍNEZ (2003): «Aproximación a la variabilidad fraseológica de las lenguas alemana, inglesa y española». *Estudios de lingüística*, 17, 181-202.
- FLEISCHER, Wolfgang (1997): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen, Niemeyer, 2.^a ed.
- FROMM, Guilherme; Daniela Faria GRAMA; Neubiana Silva Veloso BEILKE & Candice GUARATO SANTOS (2020): «Wordsmith Tools and Sketch Engine: an analytical-comparative study for scientific research with corpora manipulation». *Revista de estudos de linguagem*, 28:3, 1191-1248.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1981): «Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria». *Équivalences*, 12, 1-13.
- HENNENBERG, Nathalie (1964): *La Plaie*. París, Hachette – Gallimard (col. «Le Rayon fantastique»).

- HERRERA PÉREZ, Carlos Andrés & Alirio Sneider SAAVEDRA REY (2012): «La formación de lectores de literatura capaces de alcanzar el efecto estético por medio de la intertextualidad». *Nodos y nudos*, 4:33, 38-48.
- KLEIN, Jean René (2007): «La phraséologie (et en particulier les proverbes) dans le *Trésor de la langue française informatisé*», in Éva Buchi (ed.), *Actes du Séminaire de méthodologie en étymologie et histoire du lexique*. Nancy, ATILF/Université Nancy.
- LEAL RIOL, María Jesús (2013): «Estrategias para la enseñanza y aprendizaje de la fraseología en español como lengua extranjera». *Paremia*, 22, 161-170.
- LEGALLOIS, Dominique (2013): «Les greffes phraséologiques - ou quand la syntaxe se compromet». *Langages*, 189:1, 103-120.
- LÓPEZ ROIG, Cecilia (2001): *Aspectos de fraseología contrastiva (alemán-español) en el sistema y en el texto*. Tesis doctoral dirigida por Herbert J. Holzinger y Carlos Hernández Sacristán. Valencia, Universitat de València.
- MANIEZ, François (2001): «Extraction d'une phraséologie bilingue en langue de spécialité : corpus parallèles et corpus comparables». *Meta : Journal des traducteurs*, 46:3, 552-563. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2001-v46-n3-meta158/00354-9ar>.
- MARTÍN BOSQUE, Adelaida (2007): «Las locuciones en los diccionarios monolingües de aprendizaje de español lengua extranjera», in Nadia Minerva (ed.), *Lessicologia e lessicografia nella storia degli insegnamenti linguistici*. Bolonia, CLUEB, 205-220.
- MELLADO BLANCO, Carmen [ed.] (2008): *Colocaciones y fraseología en los diccionarios*. Frankfurt del Mano, Peter Lang.
- MENA MARTÍNEZ, Florentina (2003): «En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 5. URL: <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/H-Edesautomatizacion.htm>.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2008): «La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción», in Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Madrid, Universidad Carlos III, 65-93.
- MORENO PAZ, María del Carmen (2016): «La traducción de elementos ficticios en *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien». *LiLETRAd*, 2, 813-824.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2015): *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Gijón, Sportula Ediciones.
- NORIEGA SANTIÁÑEZ, Laura y Manuel Cristóbal RODRÍGUEZ MARTÍNEZ (2020): «La identificación de elementos imaginarios en la traducción de literatura fantástica mediante corpus», in Giovanni Caprara y Victoria García Alarcón (dirs.), *Estudios interdisciplinarios en traducción literaria y literatura comparada*. Granada, Comares, 169-180.
- NOVELL MONROY, Noemí (2009): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Tesis doctoral dirigida por Meri Torras Francés. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

- NÚÑEZ-ROMÁN, Francisco (2015): «Enseñar fraseología: consideraciones sobre la fraseodidáctica del español». *Didáctica. Lengua y Literatura*, 27, 153-166.
- PERAMOS SOLER, Natividad & José Juan BATISTA RODRÍGUEZ (2008): «Unidades fraseológicas y variación». *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 3, 43-52.
- POLGUÈRE, Alain (2007): «*Soleil insoutenable et chaleur de plomb*: le statut linguistique des greffes collocationnelles», in Marie-Claude L'Homme & Sylvie Vandaele (eds.), *Lexicographie et terminologie: compatibilité des modèles et des méthodes*. Ottawa, Université d'Ottawa, 247-291.
- PONTRANDOLFO, Gianluca (2016): *Fraseología y lenguaje judicial. Las sentencias penales desde una perspectiva contrastiva*. Roma, Aracne.
- REIS, Cristina & Ana Cristina LOPES (2002): *Diccionario de Narratología*. Salamanca, Almar.
- SINNER, Carsten y Encarnación TABARES PLASENCIA (2016): «El problema de las variantes fraseológicas desde la perspectiva de la lingüística de variedades». *RLA. Revista de lingüística teórica y aplicada*, 54:2, 13-41.
- STEINER, Erich (2017): «Methodological cross-fertilization: empirical methodologies in (computational) linguistics and translation studies», in Oliver Czulo y Silvia Hansen-Schirra (eds.), *Crossroads between Contrastive Linguistics, Translation Studies and Machine Translation: TC3 II*. Berlín, Language Science Press, 65-90.
- SZYMYSLIK, Robert (2018): «Estudio de la traducción de neologismos relacionados con la medicina en la literatura de ciencia ficción». *Panace@*, 47/19, 89-95.
- SZYMYSLIK, Robert (2019): «La traducción del léxico especializado en el cine de superhéroes: estudio de *Avengers: Infinity War* de Marvel Studios». *Hikma*, 18:2, 129-150.
- TIMOFEEVA, Larissa (2009): «La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir», in Juan Luis Jiménez Ruiz y Larissa Timofeeva (eds.), *Estudios de lingüística: investigaciones lingüísticas en el siglo XXI*. Alicante, Universidad de Alicante, 249-271.
- TRAVALIA, Carolina (2006): «Las colocaciones implícitas». *ELUA*, 20, 317-332.
- WOTJAK, Barbara y Gerd WOTJAK (2014): «La teoría del campo y otras propuestas clasificatorias para la fraseología», in Vanda Durante (ed.), *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones*. Madrid, Instituto Cervantes, 51-78.
- ZHOLOBOVA, Anna (2015): «Manipulación creativa de los bibeísmos fraseológicos en español». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 28. URL: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42965/1/Manipulacion%20creativa%20de%20los%20bibleismos.pdf>.
- ZULUAGA OSPINA, Alberto (1999). «Traductología y fraseología». *Paremia*, 8, 537-549.

Fragmentation narrative et structuration identitaire dans *vi* de Kim Thúy

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

angeles.sanchez@ulpgc.es

ORCID: 0000-0002-7566-1300

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar la obra de la escritora quebequesa de origen vietnamita Kim Thúy y, en particular, su última novela: *vi* (2016). La pertenencia a dos culturas está siempre presente en su narración. El elemento singular en sus relatos descansa en la construcción narrativa y en la fuerza de la palabra para evocar los hechos decisivos de una vida. Acontecimientos, pasados y presentes, que están marcados por esta separación en capítulos cortos que muestran situaciones intermitentes y en apariencia dispersas pero que, al superponerse paulatinamente, presentan una unidad coherente con pleno sentido que se ajusta estructuralmente a las vivencias narradas. Estudiamos las repercusiones de esta elección en sus publicaciones en las que la fragmentación compone la identidad de la narradora y se erige en elemento distintivo de la poética de la escritora.

Palabras clave: literatura quebequesa, autoficción, Vietnam, hibridación.

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'analyser l'œuvre de l'écrivaine québécoise d'origine vietnamienne Kim Thúy et, en particulier, son dernier roman : *vi* (2016). L'appartenance à deux cultures est toujours présente dans son récit. L'élément singulier de ses histoires repose sur la construction narrative et sur la force de la parole pour évoquer les faits décisifs d'une vie. Des événements, passés et présents, qui sont marqués par cette séparation en petits chapitres qui présentent des situations intermittentes et apparemment éparpillées mais qui, en se superposant progressivement, montrent une unité cohérente et pleine de sens qui s'adapte structurellement aux expériences racontées. Nous étudions les répercussions de ce choix dans ses publications où la fragmentation compose l'identité du narrateur et devient un élément distinctif de la poétique de l'auteur.

Mots clé : Littérature québécoise, autofiction, Vietnam, hybridation.

* Artículo recibido el 14/07/2019, aceptado el 15/04/2020.

Abstract

In this article we propose to analyse the work of the Quebec writer of Vietnamese origin Kim Thúy and, in particular, her latest novel: *vi* (2016). Belonging to two cultures is always present in her narrative. The singular element in her stories rests on the narrative construction and on the force of the word to evoke the decisive facts of a life. Events, past and present, which are marked by this separation into short chapters that present intermittent and apparently dispersed situations but which, by gradually superimposing themselves, present a coherent unity with full meaning that adjusts structurally to the experiences narrated. We study the repercussions of this choice in her publications in which fragmentation composes the identity of the narrator and becomes a distinctive element of the writer's poetics.

Key words: Quebec literature, autofiction, Vietnam, hybridization.

1. Introduction

La présente étude cherche à analyser le dernier roman publié par Kim Thúy (Saigon, 1968) : *vi* (2016). L'écrivaine québécoise appartient à la diaspora vietnamienne qui a quitté le pays après le changement politique de l'ancien Vietnam du Sud, au moment de l'unification du pays sous l'autorité communiste du Nord. Le nouveau régime politique provoque une vague d'émigration vers la France et d'autres pays d'Europe, d'Amérique du Nord ou d'Australie (Gayral-Taminh, 2010 : 163). Kim Thúy fait partie des écrivains qui mettent en récit l'exil ; en particulier, elle narre l'exode du peuple vietnamien, à partir de 1975, par la mer dans des embarcations de fortune saturées des gens qui étaient confrontés à la famine, à la maladie ou aux pirates avant d'être placés dans les camps de réfugiés en Malaisie.

Elle expose cette fuite du pays d'origine dans des textes courts et dépouillés dont la caractéristique essentielle du point de vue stylistique réside dans une conception fragmentaire de l'histoire racontée. Le parcours existentiel des héroïnes commence au Vietnam et se superpose à la réalité dans le pays d'adoption, le Québec ; tous les deux se complètent comme dans un kaléidoscope pour rendre au lecteur une idée globale de la réalité multiforme vécue. Du point de vue thématique, Kim Thúy demeure dans le territoire de l'autofiction ; elle narre l'expérience de tous ceux qui ont dû abandonner leur pays, arrivant sur le territoire canadien à la recherche d'une nouvelle vie en paix. Ses histoires sont énoncées par un *je* qui ne porte pas le même nom que l'écrivaine, elles s'appellent : Ru, Mãn ou Vi ; pourtant, les récits reproduisent bien des données de la vie de l'enfant qu'elle fut, de sa famille ou de la femme adulte qu'elle est devenue. Son projet d'écriture est conçu comme la reconstruction d'une histoire collective par la mémoire d'une vérité personnelle.

Carmen Mata (2015 : 6) étudie les formes et les enjeux de la littérature québécoise depuis 1990 dans un corpus d'œuvres d'écrivaines, constatant que la mémoire

individuelle et la mémoire collective coexistent dans leurs textes. Kim Thúy partage avec celles-ci l'intérêt à s'occuper de la destinée d'un collectif particulier à travers sa mémoire personnelle. Dans ses récits, l'écriture fragmentaire sert à donner au lecteur la vision de cohérence d'une personnalité qui ne pourrait se comprendre sans ces couches superposées qui assemblent son identité. Et les différentes parties identitaires qu'elle énonce ne peuvent pas s'appréhender sans la mémoire collective des Vietnamiens exilés au Canada ; ses récits procurent une projection sociologique. L'écrivaine reconstruit à travers le devenir des personnages un tableau qui montre l'évolution sociale du collectif auquel elle se rattache.

Notre propos est d'analyser la dernière publication de Kim Thúy, *vi* (2016), à l'aune de l'écriture fragmentaire et autofictionnelle ainsi que de la comprendre à l'intérieur de l'écriture exilique, en insérant son dernier roman dans l'ensemble de son œuvre.

2. Littérature de l'exil, écriture fragmentaire et identité

L'exil est l'un des poncifs les plus productifs de la littérature universelle constituant, même, un modèle littéraire à part d'après Charles Bonn (2007 : I). Depuis le XX^e siècle, le thème exilique est relié à de nouvelles nuances par l'histoire coloniale, il est souvent associé aux concepts sociologiques comme l'identité et l'émigration. Ces deux notions prennent une large place dans les études postcoloniales actuelles où les écrivains originaires d'anciennes colonies ne se réclament plus d'une identité contre une autre. Ils aspirent plutôt à une reconnaissance des multiples facettes de leur identité, façonnée par les deux cultures, autant par la culture d'origine que par celle de l'accueil ; leur interdépendance s'érige en colonne vertébrale de leur individualité. Nous partageons l'avis de Sabine Kraenker (2009 : 223) qui soutient que le voyage engagé par leur écriture transporte ces auteurs « à l'intérieur d'eux-mêmes, au cœur de leur identité hybride ». Cette hybridité peut se constater dans la personnalité des héroïnes de romans de Kim Thúy qui tentent de trouver leur place dans le monde avec leurs particularités et de s'inscrire dans l'imaginaire social.

Il ne faut pas considérer l'écriture de la migration comme une catégorie sociale et historiquement homogène. De préférence, nous devons nous poser des questions quant aux frictions qui se dégagent de ces traversées transgressives et les études théoriques se font écho de la problématique exilique. Les études sur l'écriture de l'exil ont éprouvé une évolution des origines à nos jours. Névine El Nossey et Anna Rocca (2011 : 3-7) révisent l'état de la théorie dans ce domaine thématique et confirment que l'attachement à un endroit géographique ne définit plus ces littératures migrantes ; elles proposent de les identifier plutôt à partir de la tension entre deux espaces dont aucun ne peut à lui seul prétendre les définir.

Dans ces écritures migrantes, Pierre Ouellet (2003, *apud* El Nossey et Rocca, 2011) a remarqué la naissance d'une autre éthique de la subjectivité qui est fondée

plus sur la mouvance du *soi* que sur le maintien du *moi*, ce qui conduit à une nouvelle esthétique gérée par l'instabilité énonciative. En outre, El Nossey et Rocca ratifient, à la suite des travaux de Lucie Lequin, que la caractéristique la plus importante de l'écriture migrante repose sur le déplacement de l'espace national vers l'espace du soi et de ses relations avec le monde. Ces écritures ont la capacité de découvrir, à travers le décodage de la disparité qui est en nous, nos ressemblances avec l'Autre ; c'est-à-dire, nous retrouvons nos propres caractéristiques dans celui qui, de prime abord, est différent de nous.

Thúy montre dans ses romans comment les héroïnes, assimilées à la culture du pays d'adoption dans lequel elles se sont insérées, ne peuvent pas être comprises sans le parcours de la collectivité vietnamienne. Le cheminement individuel recueille le parcours d'autres femmes vietnamiennes réduites au silence par l'Histoire en essayant de leur donner une voix par laquelle se faire entendre. L'expérience de l'exil est vécue par Kim Thúy sinon comme un avantage, du moins comme la possibilité d'un enrichissement personnel par la construction d'une identité fondée sur l'intégration des deux cultures, sans négliger ni l'une ni l'autre. Elle partage avec d'autres auteurs de l'*entre-deux* ce que Françoise Aubès (2010 : 25) nomme « l'expérience de la complémentarité culturelle ». Elle aspire à la reconnaissance de leur identité fondée sur la jonction culturelle.

Le Québec a toujours été immergé dans une constante mutation culturelle dans laquelle, les différentes communautés ont besoin de délimiter un espace social bien à elles. Berrouët-Oriol et Fournier (1992 : 14) soulignent que « Le Québec urbain – plus que d'autres régions francophones du Canada – est en devenir transculturel parce que les traits distinctifs de sa monoculture francophone (langue, patrie, mémoire historique, etc.) sont 'contaminés', irrigués par des mémoires migrantes venues d'Ailleurs ». Ces mémoires migrantes confrontées à l'interaction entre elles sont également en transmutation constante car elles se confrontent à la monoculture francophone. À l'heure actuelle, la critique préfère attribuer la dénomination d'écrivains *migrants* aux auteurs provenant des milieux culturels autres que le Canada, plutôt que de les appeler *néoquébécois*, *ethniques* ou *immigrants*, car ces appellations étaient employées pour des pans précédents de l'histoire littéraire canadienne (de Diego, 2007 : 300). Ce désir de la critique s'intéresse à conformer une identité pour ces pays nés de la conjonction d'une multitude de cultures car la multiculturalité façonne un trait déterminant de leur citoyenneté. À présent, les Canadiens ne considèrent plus ces auteurs comme appartenant à la littérature migrante, mais ils parlent plutôt de littérature autochtone. Chantal Guy (2018) le confirme :

Dans la décennie 1990, on parlait beaucoup de « littérature migrante », une catégorie qui a complètement disparue des radars aujourd'hui. Pour la simple et bonne raison que les écrivains québécois qui ne sont pas d'origine canadienne-française

ne sont pas forcément des migrants et qu'ils sont de plus en plus nés ici. « Cette catégorie n'est plus dans l'espace critique, remarque David Bélanger. Entre Dany Laferrière et Ying Chen, il y a tellement de différences, les mettre dans le même panier est absurde. Kim Thúy arrive, mais on n'en parle plus comme de la "littérature migrante", on en parle comme Kim Thúy! ».

Cette diversité de cultures en interaction constante se reflète sur la littérature et donne lieu à des récits qui ont besoin de s'exprimer autrement. Pour certains écrivains, l'écriture fragmentaire répond à leurs besoins car elle correspond à des principes de cohérence différents à ceux établis par le roman traditionnel. Le concept de fragment qui nous intéresse pour notre étude est celui que souligne Raschwalska von Rejchwald (2014 : 219) à propos de l'écriture d'Annie Ernaux. C'est-à-dire, celui où la fragmentation est « une sorte de *contre-structure* régie par ses propres lois » et, en aucun cas, cette démarche scripturale suppose l'absence de structure. Le terme de *fragment* renvoie étymologiquement à la dispersion et à la perte. André Guyaux (1985 : 7-8) confirme que « l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qu'il n'est pas, ou n'est plus ». Dans cette perspective, la fragmentation des écrits de Thúy tente de montrer comment se sont entremêlés les différentes strates dans la conformation des personnalités de ses héroïnes. Ce sont des prototypes féminins fondés sur les bases de la culture d'origine alimentée dans la famille, mais qui sont devenues 'autres' en grandissant par les apports de la culture d'accueil.

Le dilemme de l'identité surgit naturellement puisque ces femmes sont bâties sur les traces laissées par ces êtres qu'elles ne sont plus. Et ces bribes de l'existence passée forment des fragments narratifs dont l'assemblage résultant traduit mieux la réalité identitaire des personnages que la narration traditionnelle. D'après Françoise Sisini-Anastopoulos (1997 : 2), « le fragment fonctionne alors comme métonymie, de la partie vers le tout ». En ce qui concerne l'œuvre de Kim Thúy, le fragment permet d'agencer les parties d'une histoire biographique où l'échafaudage de la personnalité des héroïnes de ses romans retrouve leur assise précisément sur ces fractions du passé ; d'ailleurs, ces différentes parties tissent l'unité des narratrices de ses livres dont la personnalité ne s'accommode pas de clichés. La structure fragmentaire des romans de Thúy se relie à un récit où tout se raconte par de petites touches qui viennent renforcer les titres monosyllabiques attribués aux romans. Cependant ces raccourcis donnent une vision élargie et cohérente où l'auteure compromet tous les sens du lecteur. Cette structure narrative a été mise en relief dès sa première publication comme confirme González Menéndez (2014 : 183) dans son étude critique de *Ru* et *Man*, elle présente ces textes divisés « en pequeños capítulos, o mejor dicho en escenas o micro-relatos », rapprochés, à son avis, de la forme d'un haïku japonais. L'élection stylistique

tique de Thúy est décrite par Ching Selao (2014 : 149) comme « écriture en fragments poétique, douce, optimiste et cocasse ». Pour parler des histoires dures et difficiles, l'écrivaine semble porter « des lunettes roses » (Desmeules, 2013) pour regarder le monde, cet optimisme vital dénote un élément qui n'était pas si évident dans la publication de *ru*.

C'est à cause du poids de la tradition et de la culture d'origine chez certains auteurs contemporains que les écritures fragmentaires s'adaptent mieux à leur réalité parce qu'elles font éclater la linéarité du récit traditionnel pour mieux reproduire la profonde crise personnelle de leurs vécus. Les raisons de ce choix scripturaire sont expliquées ainsi par Raschwalska von Rejchwald (2014 : 217) :

La fragmentation traduit l'un des gestes les plus symptomatiques de la modernité artistique : faire exploser le continu, tant réclamé par la tradition, remettre en question les transitions si péniblement huilées pour inventer une forme ample et généreuse qui puisse exprimer les contradictions des réalités post-modernes.

Dans le parcours d'écriture de Thúy, nous constatons qu'il y a un équilibre entre les deux côtés, celui qui correspond au passé et celui du présent, entre Vietnam et Canada, comme reflet de l'équilibre retrouvé par la conjonction de diverses entités. La superposition des plans de l'histoire, entremêlant les personnages d'hier et d'aujourd'hui ainsi que les histoires du présent et du passé de manière équilibrée, rétablissent une narration globale cohérente. Ces histoires ne peuvent pas se raconter suivant le fil du temps puisque le passé réapparaît dans le présent avec une force à laquelle l'individu ne s'attendait plus et la narration reprend cet assaut de la mémoire.

L'hybridité générique constitue l'une des caractéristiques des œuvres postcoloniales comme observe Jacques Chevrier (*apud* Moura, 1999 : 148) « dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus une remise en question ». L'œuvre de Kim Thúy se rapporte à l'autofiction et, dans cette dernière publication, au récit de filiation. L'autofiction constitue une forme transgressive en tant que stratégie d'ambiguïté qui « est repérable à sa structure marquée au sceau de l'anti-chronologique, de la fragmentation, de l'hétérogénéité et aussi de sa pratique du commentaire interne » (Gasparini 2008, *apud* Le Quellec Cottier, 2012 : 21). L'histoire de *vi* commence à l'âge de huit ans dans la région du Mékong et finit à Hanoi, mais elle ne va pas suivre une progression linéaire ; les sauts dans le temps chronologique et dans le temps mémoriel tout autant que les mutations géographiques composent le portrait de la femme qu'est devenue Vi.

La recherche des origines devient une quête spécifique dans un pays comme le Canada dont la multiplicité de cultures est un signe distinctif. Établir une identité

précise dans cette multiculturalité canadienne est bien significative. Manirambona (2017 : 29) définit l'identité ainsi :

L'identité est, en effet, par essence, une notion en constante mobilité dans le temps et dans l'espace et qui se construit dans le brassage des cultures. Ce brassage permet de penser l'identité comme une multitude d'appartenances dont les unes sont plus mouvantes, changeantes que les autres, adaptables en fonction des défis et des opportunités du moment. L'identité est donc une catégorie en constante construction dans un processus d'interaction enrichissante et féconde.

D'après la citation, la fusion des cultures fait de l'identité une constante instable toujours en train de se construire ; cette recherche des origines et d'appartenance à une communauté devient d'autant plus éloquente dans un pays encore jeune qui est en train, lui aussi, d'établir sa propre identité indépendamment de ses colonisateurs.

La langue est un signe indiscutable d'identité ; la préférence d'une langue d'écriture par rapport à une autre révèle un positionnement de l'auteur face à la culture d'origine. Dans ce rapport à la langue de l'enfance, Kim Thúy présente un écart significatif avec d'autres auteures migrantes comme Linda Lê ou Julia Kristeva qui n'attribuent pas de rôle actif à la langue maternelle. Pour ces deux auteures francophones, la première langue reste un « poids mort, voué la plupart du temps à une existence secrète et souterraine » (Van der Poel, 2004: 241) ; la langue maternelle ne permet ni à Lê ni à Kristeva de revendiquer une identité « autre » à l'intérieur de la langue française. En revanche, pour d'autres, la langue française constitue un espace de liberté, elle est choisie parfois de façon consciente et délibérée et, d'autres fois, le français s'impose naturellement comme c'est le cas chez Kim Thúy. Elle se déclare « francophile, francophone dans l'âme » (Fortin, 2009), bien que sa langue maternelle soit le vietnamien qu'elle sait parler, mais la langue de son enfance est restée très élémentaire, à un stade de langage d'enfant. Par contre, le français est la langue dans laquelle elle est capable de ressentir les choses et elle est aussi la langue formatrice intellectuellement, c'est la langue qui lui a permis de comprendre le monde, alors elle l'a adoptée dans son écriture parce que le français lui a fait devenir adulte. Pour Kim Thúy, le français exprime la complexité de la vie mais elle a adopté cette langue par la beauté qu'elle y retrouve.

3. Biographie et fiction chez Kim Thúy

Nous avons déjà dit que les romans de Kim Thúy sont considérés des récits autofictionnels ; ce type de narration est ambiguë parce qu'elle ne se soumet pas à un pacte de lecture de vérité autobiographique tel qu'il est postulé par Lejeune. Le texte et la réalité ne se correspondent pas totalement, les récits de l'autofiction s'étalent dans un domaine où les limites entre réalité et fiction sont brouillées. Ce genre litté-

raire est hybride car il partage des caractéristiques de l'autobiographie et du roman (Musitano, 2016 : 104). Selon Zuffery (2012 : 8), ce mot par son étymologie même « vient justifier un double refus des catégories discursives impliquées : refus de la fiction romanesque para opposition à 'auto-', et de l'autobiographie para opposition à '-fiction' ». Bruno Blanckeman (2002 : 156) qualifie ce genre littéraire de « récit d'intimité inédit » et il y retrouve quelques données communes à la psychanalyse. Ce critique discerne quelques *néotypes narratifs* où il signale l'importance du « sens du détail, de l'à côté et du symptôme ; la rhétorique de l'ellipse et du ressassement ; la pulsion de la langue ». De plus, quelques problématiques sont récurrentes d'après lui, comme « la fascination pour les origines en raison même de leur opacité ou l'étude des effets différés de l'Histoire dans les psychés ». Nous constatons que beaucoup de ces traits distinctifs se retrouvent dans les romans de Thúy et en particulier dans son dernier livre.

En partant du Vietnam, Kim Thúy fuit d'abord vers la Malaisie avec sa famille, consciente des possibilités limitées de survivre car un grand nombre de ces embarcations coulaient ; et puis, elle s'est lancée dans un long voyage vers le Canada où elle arriva à l'âge de dix ans. Elle montre une grande gratitude envers tous les gens qui l'ont accueillie dans cette terre d'asile où elle s'est sentie épaulée dès le début. Elle a exercé plusieurs professions (avocate, interprète et restauratrice) avant de se vouer à l'écriture. En 2007, Thúy s'est accordé un moment de réflexion pour décider son avenir professionnel. Pendant cette période, elle a entamé la rédaction de son premier roman *ru* (2009), livre qui a connu un succès retentissant, traduit en d'autres langues et récompensé par de nombreuses distinctions.

D'après l'écrivaine, son éditeur est celui qui a su capter l'essence de l'œuvre. Il note à propos de *ru* que « ce n'est pas un livre à lire, mais un livre à vivre » (Dusailant-Fernandes, 2012b : 165). Sa carrière littéraire continue avec un recueil d'échanges épistolaires avec l'écrivain Pascal Janovjak, *À toi* (2011), où ils se racontent leur quotidien à Ramallah et à Montréal pour partager des références de musique, des impressions de leurs vies, des souvenirs ou des idées. Puis elle publie *mãn* (2013), roman qui narre le vécu d'une immigrée vietnamienne mariée à un autre exilé québécois ; elle y présente l'épanouissement social, professionnel et affectif que cette femme expérimente à travers l'art culinaire et l'aventure amoureuse. En 2016, elle publie *vi*, livre que nous analyserons plus en détail et, enfin, elle vient de publier un livre de recettes traditionnelles de la cuisine vietnamienne.

Kim Thúy est bien accrochée à la fois à sa terre d'accueil et à sa terre natale. Elle nous fait remonter dans sa fiction par la mémoire à travers des routes qui relèvent de l'histoire personnelle de l'auteure ou de l'entourage proche. Dans un entretien (Dusailant-Fernandes, 2012b : 168), elle explique ainsi son travail de mémoire comme point de départ de son écriture :

Le but n'était pas d'être fidèle à la mémoire que j'ai d'un événement. Il y avait un souvenir, une histoire que je voulais raconter. Mais quand on s'assoit pour écrire, on remanie l'histoire pour qu'elle soit agréable à lire et puis en écrivant, il y a des mots qui dépassent notre intention première et là l'histoire s'amplifie par elle-même.

Elle refuse d'insérer ses romans dans un genre précis, se reliant ainsi à bien d'autres écrivaines contemporaines qui essaient d'ouvrir de nouveaux espaces narratifs avec des histoires qui ne rentrent pas dans des schémas préétablis. Dans ses récits, Thúy combine le témoignage individuel avec le contexte socioculturel et historique pour construire l'identité, la ligne entre la fiction et la réalité n'est pas bien définie dans ses histoires. Elle brosse le portrait d'hommes et de femmes qu'elle a connus, des histoires de migrants et de réfugiés, des êtres sans visage ni nom pour (re)créer une histoire dans laquelle nous retrouvons bien de détails de sa vie intime (Hervouet, 2018 : 10). Sa conception narrative s'inscrit dans le sens large que Doubrovsky donne à l'autofiction : « c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en m'y incorporant » (Grell, 2016 : 12).

Thúy choisit des sujets quotidiens significatifs du point de vue sociologique mais souvent oubliés par l'Histoire pour mettre en lumière des questions douloureuses pour tout être humain sans tomber dans le tragique. À travers ses personnages qui viennent de sa mémoire, elle introduit son point de vue et son expérience personnels. L'auteure confirme son envie de légèreté pour raconter les faits remémorés, l'épure de la langue dans ses romans lui a permis d'approcher ses textes aux lecteurs qui n'avaient pas l'habitude de lire mais qui ont réussi la lecture de ses livres grâce à sa précision langagière.

Les titres de ses romans sont écrits en minuscules, détail pas anodin, car cette minuscule renforce mieux son objectif de montrer que le personnage représente un être tout à fait moyen ou insignifiant pour l'Histoire (Thúy, 2016c)¹ ; l'information donnée dans les paratextes des romans sont définitives dans l'autofiction. Avec ce procédé pour marquer l'insignifiance d'un être, elle se relie avec une série d'écrivains qui s'insèrent dans cette lignée comme Pierre Michon ou Annie Ernaux. La nuance différente chez Thúy, c'est que le modèle de passer inaperçu ou de petitesse reste l'idéal maternel de comportement pour ses enfants. La mère ne voulait pas qu'ils se distinguent dans quoi que ce soit car c'était sa façon à elle de les protéger.

Le style littéraire de l'auteure profite des expériences professionnelles antérieures. Thúy est soucieuse de maîtriser la précision linguistique qu'elle croit un héritage de sa formation d'avocate, ce souci d'exactitude la pousse à chercher la concision, mais elle reconnaît que la patience pour écrire vient surtout de son expérience comme

¹ Document audiovisuel TEDxPôle Maisonneuve.

cuisinière (Desloges, 2014). La recherche d'un langage authentique rejoint aussi l'univers sensoriel car le fait d'avoir un enfant autiste lui a appris que bien des expériences vont plus loin des mots et se rapportent aux sensations. Alors elle s'emploie dans son écriture à recréer le monde sensible capable d'inciter tous les sens pour tenter d'arriver à toute sorte de personnes, en s'accrochant à leur sensibilité par des mots. Pamela V. Sing remarque la sensorialité de ses récits et note « l'importance capitale de la relation entre le corps et l'espace à travers des passages poétiques traitant du sentir et de la perception » (Sing, 2013 : 283).

La perception sensorielle est manifestée de manière subtile et délicate pour entourer le lecteur d'une légèreté joyeuse. Pour justifier ce choix sensoriel dans son écriture, Thúy se donne en exemple de la compréhension lectrice qui va au-delà des mots pour éveiller les sensations par son expérience personnelle avec la langue vietnamienne. Elle n'est capable de comprendre un livre écrit en vietnamien que si les images décelées par les mots réussissent à faire ressortir le sens et la sensation recherchés. La langue maternelle, le vietnamien, revient parfois dans ses pages. Cette présence permet au lecteur de comprendre les tissages relationnels qui échappent au français ; les onomatopées, les toponymies ou certaines phrases sont les marques narratives qui relient le récit au pays natal, mettant en évidence son attachement aux origines. Ce langage hybride signale « une trace majeure du déchirement topique chez Kim Thúy » (Defraeye, 2017 : 263).

Il est certain que son œuvre reste entre deux territoires et, parfois, entre deux langues, bien que le vietnamien ne s'y inscrit que symboliquement comme marque de l'emmêlement des cultures en une seule entité. La sociologie repère le parallélisme entre les trajectoires d'immigration et celle des écrivains de l'*entre-deux* culturel à l'instar d'Annie Ernaux ; le pays d'origine et le pays de destination « sont les deux faces indissociables d'une même réalité qui ne peuvent s'expliquer l'une sans l'autre » (Mauger, 2004 : 177). Les deux langues apparaissent dans le récit de Thúy pour donner de la visibilité à cette ambiguïté linguistique qui est au cœur de son écriture. L'écrivaine a dû réapprendre le vietnamien car elle l'avait abandonné trop tôt sans bien le maîtriser (Thúy, 2009 : 87). La langue française l'a séduite car elle a manifesté qu'elle ne s'est jamais sentie aussi belle qu'au moment de son arrivée au Canada parce que l'image qu'elle a vue reflétée dans le regard de l'autre l'a éblouie (Hervouet, 2018 : 10). Alors, cette acceptation inconditionnelle l'a faite s'engager dans le système langagier du pays d'adoption.

Les narratrices des romans de Thúy regardent en arrière à travers leur mère qui joue un premier rôle dans la transmission du modèle féminin, autant dans la construction identitaire que dans l'appartenance à une culture. Lori Saint-Martin (1999 : 302) a observé très justement la figure maternelle comme un élément fondateur dans une bonne partie des écrivaines québécoises : « la fille doit remonter la chaîne des générations à la recherche de celles qui lui ont donné le jour ». Ce regard envers les

femmes qui les ont précédées tient compte du besoin d'affranchissement de celles-ci, ces personnages n'ont plus envie de perpétuer l'archétype féminin imposé par des siècles de domination masculine. Et pourtant, d'autre part, elles ont besoin d'être soutenues dans ce qui les a définies jusqu'alors en tant que femmes et, encore plus, lorsque nous parlons d'une culture millénaire dans laquelle la passation de l'héritage intime est intrinsèque à leur nature.

Après la publication de *vi*, l'écrivaine avoue que son objectif initial était d'écrire une histoire d'amour, mais tout au long de son travail d'écriture, elle s'est rendu compte qu'il était impossible de le faire sans étaler, autour de deux personnages principaux, l'environnement familial sans lequel l'histoire ne tenait pas. Alors, le roman d'amour est devenu une saga familiale parce que, dans la culture vietnamienne (Thúy : 2016b)², « on n'est que le résultat de nos ancêtres, on n'est jamais nous-même et puis, quand on fait des fautes au cas où l'on a une mauvaise vie, on blâme les parents ». La problématique de la transmission culturelle concentre une grande partie de son récit, et la relation mère-fille y devient souvent conflictuelle parce qu'elle se situe entre deux mondes, la construction identitaire de la jeune femme constitue l'élément agaçant de la narration.

L'écrivaine voulait raconter l'histoire amoureuse de Vi et Vincent, rencontré au Vietnam pendant l'un de ses voyages professionnels. À travers ce jeune homme dont elle tombe amoureuse, elle retrouve finalement son père qui ne s'était pas évadé avec la famille. La narratrice remonte dans l'arbre généalogique de Vi pour retrouver la partie méconnue de son identité. D'après les déclarations de l'écrivaine, nous comprenons le poids de la tradition dans le présent pour ces immigrants qui ont abandonné leur pays et leur propre histoire, la reconstruction de l'identité individuelle a besoin d'une mémoire collective qui rétablisse une histoire commune aux *boat people*. Cette démarche est commune à bien d'autres auteurs vietnamiens francophones qui ont choisi de mettre en narration les éléments hétérogènes de leur existence comme mode de réflexion ou comme modalité de reconfiguration de soi après leur expatriation par la colonisation ou par les conflits idéologiques de l'événement de 1975 (Phan, 2015 : 123). À partir de 1980, cette littérature devient « une littérature de la transitivité, des dialogues avec les patrimoines culturels et traditionnels, avec les sciences humaines et sociales » (Phan, 2015 : 118).

4. Construction narrative, archétypes féminins et identité dans *vi*

La narratrice et personnage principal de *vi* énonce son histoire par un 'je' qui partage bien des points en commun avec l'écrivaine et son expérience personnelle. À l'instar d'autres auteurs autofictionnels, elle fait évoluer son récit à travers quelques événements individuels qui lui permettent « d'articuler les récits de l'histoire natio-

² Minute 3 de l'entretien audiovisuel.

nale, en les mettant en perspective et en montrant dans quelle mesure l'Histoire a laissé sa trace sur l'écrivain » (Fusaro, 2018: 4).

Le titre montre un indice du sujet, la vie de cette femme, Vi. Les titres des chapitres sont transcrits en deux langues et ils servent à situer la narration dans un espace géographique ; la majorité sont des toponymes auxquels l'écrivaine ajoute souvent d'autres explications complémentaires des lieux (Cholon · Chợ Lớn · Grand Marché). Ces points géographiques retracent l'arbre généalogique de la narratrice depuis les grands-parents, ensuite la fuite par le golfe de Siam, l'installation familiale à Québec et puis le parcours formateur de l'héroïne qui va aux quatre coins du monde. Le destin de la narratrice était déjà marqué dans son prénom dont le signifié était « minuscule » ; prédestinée par son prénom, elle devra évoluer dans la vie à petits pas, au fil de ses rencontres et de ses déplacements mais ce sera bien au contraire une voie initiatique en contact avec une multiplicité des pays et des cultures.

Le personnage de Vi nous raconte le parcours vers la lumière d'une jeune femme destinée à rester invisible. Thúy remarque que « La vie est infinie, mais elle est composée de plein de détails nécessaires. Tout est imbriqué » (Lapointe, 2016). Et ces détails dont elle parle agencent la démarche narrative qu'elle amorce dans ses livres, celle de courts tableaux qui présentent des moments épars, des histoires partielles qui se superposent les unes aux autres et se relient pour composer un cadre de vie complet qui nous parle de façon subtile sur la difficulté de devenir soi-même. Kim Thúy construit ses textes généralement à travers un système de va-et-vient entre deux espaces, opposant les souvenirs et les images de femmes vietnamiennes aux femmes québécoises ou occidentales ; ou bien, la narration oscille entre le présent et le passé de l'histoire familiale ou, encore, entre deux espaces géographiques. Avec cette technique narrative, elle donne corps dans la structure du roman à une réalité existentielle de l'exil, la prise de conscience que le souvenir de son enfance et de ses origines est toujours là, où qu'elle soit, et constitue une part incontournable de son parcours individuel.

La structure textuelle suit une stratégie de la segmentation en regroupant les souvenirs par des fragments qui remettent en question la manière dont l'être vit l'expérience de l'unité temporelle et spatiale. Cette disposition narrative donne la possibilité au lecteur d'accommoder à sa manière les trous de l'histoire, lui permettant ainsi de percevoir que la ligne qui sépare la réalité et la mémoire d'un côté, et la fiction d'un autre côté n'est pas toujours claire. Selon Caroline Angé (2010: 145), dans ce type de textes où il y a une absence de lien formel, les interstices entre les fragments réclament une ouverture pour la compréhension et montrent le manque.

Les chapitres d'ouverture et de fermeture de *vi* se passent au Vietnam ; le premier, « Mékong-Cửu Long-Neuf dragons », débute à l'âge de huit ans du personnage Vi dans le pays d'origine, et le dernier, « Hồ Hoàn Kiếm-Lac de l'épée restituée », elle y est de retour. Dès l'incipit, l'histoire remonte dans le temps, avant la

naissance de Vi, au moment où le pays était une colonie française, la narratrice retrace l'origine sociale du père et de la mère. Ce récit de l'autre est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage. Le père était le fils d'une famille riche et francophile ; son grand-père paternel était juge, mais la narratrice n'oublie pas de retenir le terme « diplômé à titre d'indigène », soulignant ainsi la différence de statut des dominés en tant que citoyens colonisés. Elle retrace l'histoire familiale au Vietnam, se remontant à l'union de ses grands-parents pendant la colonisation française, pour accéder ensuite au présent. Le fil conducteur de l'histoire suit un ordre chronologique bien que le décor narratif se déroule sur la description des plans superposés qui vont de la période de splendeur familiale avant le régime communiste de son pays natal à la réalité actuelle au Québec.

À son arrivé au Canada, la petite fille va habiter dans le quartier Limoilou à Québec où elle mène une vie discrète s'adaptant au destin évoqué par son prénom ; Vi poursuit ensuite ses études universitaires à Montréal. La jeune femme songeait d'abord à faire carrière comme médecin ; cependant, au moment du choix définitif, elle préfère les études de traduction qui supposaient un vrai défi car elle ne connaissait presque rien d'anglais. Nous remarquons bien des données partagées entre le personnage de Vi et la biographie de l'auteure. L'élection dans les études contribue à augmenter la mésentente avec sa mère qui ne comprend pas ce changement d'avis. La jeune Vi tente de trouver une place dans le monde malgré le destin effacé auquel le sens de son nom la vouait : « Précieuse minuscule microscopique » (Thúy, 2016a : 29).

La thématique du lien mère-fille était déjà présente dans son roman *ru*, le lecteur y avait déjà saisi les rapports difficiles de la narratrice, An Tinh, avec sa mère. L'acte scriptural suppose pour Thúy une méthode pour combler son besoin de s'affirmer selon Dusaillant-Fernandes (2012a: 79). La narratrice de *ru* éprouvait une timidité maladive, ce trait caractériel mettait en colère la mère qui lui faisait des reproches à cause de sa personnalité presque effacée. Chacune des narratrices constituent les deux faces d'une même médaille de l'affrontement mère-fille. An souffre d'une timidité maladive qui inquiète la mère et Vi se révolte contre les préjugés maternels pour se construire en tant que femme dans un autre univers social.

La mère de Vi possède une forte personnalité et une vive intelligence qui lui avait fait comprendre à 15 ans comment faire gagner de l'argent à sa famille en louant leur villa à des riches bourgeois pour des séjours de vacances, la demeure familiale était située dans la région de Dà Lat, très appréciée à cause de son climat qui rappelait l'Europe aux locataires. De plus, la province était à l'écart des « relations conflictuelles entre dominants et dominés » (Thúy, 2016a : 18). L'initiative d'hébergement va lui faire conquérir l'homme de sa vie, même si, au début, elle restait invisible à ses yeux car elle ne s'accommodait pas au canon féminin de beauté. À travers l'évolution de l'histoire de leur amour, la narratrice étale le contexte sociopolitique.

Un événement sensoriel, le « goût distinct et soyeux du café », déclenche l'histoire de deux amoureux pour faire connaître la réalité politique de ce moment-là et les raisons qui ont soudé le couple :

Mon père est devenu un adepte. Ma mère s'est portée volontaire pour être son fournisseur et celle qui lui détaillerait les arômes [...]. Elle a respecté cette habitude durant la saison des pluies, pendant les manifestations dans les rues de Saigon, entre l'arrivée des Soviétiques dans le Nord et le déploiement des soldats américains dans le Sud. [...] Peu à peu, une de villas est devenue la résidence de la famille de mon père. [...] Les réformes et les changements politiques ont appauvri considérablement la famille de Lê Van An. [...] La crainte de devenir un homme déchu lui a dicté de retenir la main de ma mère en plein vol (Thúy, 2016a : 20-21).

Un autre point sensible dans ses descriptions est la vue. L'un des traits marquant du père était son extrême beauté qui épatait toutes les femmes. Par contre, la mère de la narratrice, Xuân – printemps –, est plus caractérisée par des capacités intellectuelles et d'entrepreneuse que par les traits de sa physionomie. Elle est décidée dès son adolescence à conquérir le mari de ses rêves. L'allure maternelle était plutôt robuste avec des traces d'acné mais, depuis le moment de la rencontre avec le père pendant les vacances où il séjournait dans la maison familiale, elle s'était décidée à le séduire par d'autres vertus que la beauté et elle réussit par sa forte détermination à atteindre son objectif.

La mère, après son mariage au Vietnam, s'occupait de toute l'organisation domestique ainsi que des affaires familiales dans le quartier chinois de Saigon. Elle vouait une admiration sans bornes à son mari, connaissant de l'existence des amantes et même d'un enfant extraconjugal, mais cela ne la déviait pas de son but qui consistait à tout aménager pour le bonheur de l'époux, lui évitant tous les ennuis et les chantages. Selon la narratrice, « elle a créé un trône pour permettre à mon père d'être le souverain de son royaume » (Thúy, 2016a : 23). Elle gérait les employés qui savaient que toute question devait être dirigée à elle en premier et, après ce filtre, elle s'effaçait pour laisser le père prendre la décision finale qui devait s'exécuter immédiatement par disposition maternelle. Elle était la tête pensante, femme volontaire et déterminée, qui exécutait tous les projets de l'entreprise familiale, bien qu'elle ait toujours dû le cacher afin de maintenir les apparences sociales et l'ego masculin de son mari. Cette démarche choque la fille, mais lui permet de la comprendre.

L'effacement maternel devant la société marque la manière de percevoir l'éducation d'une femme même au pays d'adoption, ce qui contribue à l'incompréhension mère-fille en terre d'accueil. La narratrice retrace le portrait de la mère en tant que femme pour découvrir les raisons de sa conduite quant à la formation de la

filles et pouvoir ainsi saisir le cheminement formateur et affectif envers la fille qui cherche à la saisir pour apaiser le trouble. Et ce ne sera qu'à travers l'histoire amoureuse avec Vincent qu'elle parvient à déchiffrer ses décisions (Thúy, 2016a :121) :

L'écho de ma voix dans l'enceinte des bras de Vincent m'a finalement amenée à comprendre le désir de ma mère de me faire grandir autrement de me lancer ailleurs, de me donner un destin différent au sien. Il m'a fallu deux continents et un océan pour saisir qu'elle avait dû forcer sa nature en acceptant de confier l'éducation de sa propre fille à Hà, une autre femme, loin d'elle, à l'opposé d'elle.

Dans cette citation, nous découvrons un personnage déterminant dans la construction identitaire de la narratrice, celui de Hà, une amie proche de la famille Lê Van An avec laquelle ils sont partis du Vietnam. Dans sa jeunesse au pays asiatique, la jeune femme représentait la modernité pour ses idées et ses mœurs, mais cette attitude de femme libre avait duré jusqu'à son mariage avec un militaire qui la maltraitait. Hà fuit le pays avec la famille de Vi dans les radeaux de fortune mais, dans la traversée, ils ont perdu tout contact. On la croyait morte en mer avec ses parents car le bateau où ils voyageaient avait coulé, mais elle réapparaît des années après à Ottawa. Elle devient alors le guide de la narratrice ; sa mère la confie souvent à cette femme qui a retrouvé une nouvelle vie à côté d'un nouveau mari, un diplomate européen avec qui elle a trouvé son salut personnel en travaillant en appui des femmes en détresse. C'est elle qui montre à Vi la voie du choix personnel, mais ce parcours est envisageable grâce à l'accord maternel car, pendant de longues périodes, la narratrice habite chez Hà au Canada ou aux États-Unis. La force de cette femme, capable de se reconstruire et de se concentrer sur le bien-être des autres après une violation par les assaillants du bateau pendant la fuite et la maltraitance de l'ancien mari, sert de modèle à Vi et donne de la confiance à la mère qui dépose en Hà la tâche éducatrice dans un monde qui lui était étranger dans bien des sens.

Le chemin de reconstruction de Vi atteint son apogée au moment où elle doit visiter son pays natal pour des questions professionnelles. Elle y retrouve finalement son père qui avait choisi de rester au Vietnam après la guerre et l'arrivée des communistes au sud du pays. Kim Thúy déclare (Lalonde, 2016) : « Tu portes ton passé en toi, donc ce passé est présent. Ma ligne du temps n'est pas horizontale, mais verticale ». Alors, dans le roman, le temps de la narratrice s'accomplit dans cette venue en arrière où elle trouve son amant et récupère son père par un jeu du destin.

La figure paternelle, peu évoquée par la narratrice jusqu'à la fin de l'histoire, retrouve la dimension protectrice qu'elle gardait dans la mémoire infantile (Thúy, 2016a : 64) :

Pendant toute mon enfance, nous allions à la mer presque tous les mois pour « changer des vents », comme disait mon père

[...]. Ces moments joyeux et légers dans le sable ne m'empêchaient pas de craindre la mer [...]. Mon père m'enfilait la plus belle de bouées autour de la taille et me poussait vers les eaux en mouvement. Je pensais mourir chaque fois qu'une vague m'éloignait du souffle de mon père dans mon cou [...]. Cette peur malade m'a habitée toute ma vie, jusqu'à ce que nous apprenions que l'océan n'avait pas englouti le bateau de Hà.

En reliant l'image de l'océan à la protection paternelle et à la salvation de Hà, le personnage de Vi récupère son équilibre et ferme le cercle familial. Le dénouement de l'histoire assemble les fragments éparpillés jusqu'à ce moment. Elle fait sentir l'importance du poids de la tradition dans la construction de l'identité de la narratrice. Les différentes parties, en apparence éclatées, s'assemblent à travers cette ligne verticale qui la relie au passé familial tout en restant une femme du XXI^e siècle. Son récit ne se déploie pas selon une linéarité chronologique restituée, elle va du passé au présent pour retrouver une vérité bien à elle qui est composite et héritière de ces parcelles qui viennent s'assembler dans une individualité.

Dans ce dernier roman, la narratrice Vi semble rétablir son histoire familiale pour tenter de comprendre d'où venait le conflit entre mère et fille dont la relation n'avait pas été aisée pendant sa jeunesse. Elle y intègre des éléments collatéraux de leurs vies qui montrent la reconnaissance finale. Malgré certaines incompréhensions, l'attitude maternelle lui avait permis de suivre son chemin d'indépendance sans entraves, libérée des préjugés que la culture orientale lui imposait. À la fin du roman, Vi affirme : « Je désirais aussi appeler ma mère pour m'excuser de l'avoir déçue sans cesse » (Thúy, 2016a: 118). L'écriture remplit le rôle d'apaisement des blessures du passé. Et, tout au long du récit, l'héroïne voyage partout dans le monde, montrant une évolution qui s'affranchit des frontières géographiques pour s'enrichir des échanges multiculturels. La mouvance spatiale reflète le trouble intérieur de construction identitaire de cette femme qui désire plaire à la mère et, simultanément, elle ne s'accommode jamais au modèle traditionnel de femme.

L'évocation de l'origine de la famille s'unit souvent à une ambiance d'odeurs de cuisine, des senteurs qui la rattachent à la tradition et lui donne une continuité existentielle car « le parfum typique des cuisines vietnamiennes embaumait l'air grâce à ma mère ». La figure maternelle se hisse en gardienne d'une tradition qui a permis à Vi de recomposer son identité fondée sur la base de tout ce qu'elle a retenue d'elle. Elle témoigne de la reconnaissance à la mère capable de conserver l'esprit de famille mais, surtout, d'avoir gardé l'ambiance de l'enfance vietnamienne, de préserver les éléments de leur origine. Les senteurs du passé et le goût de la cuisine font partie capitale de la relation entre le corps et l'espace pour cette écrivaine qui laisse leur trace sensible dans son écriture. Le chapitre « la rivière des roseaux » illustre, à l'instar de

l'eau qui coule, la croyance de la manière dont la génération d'aujourd'hui transporte en soi les réussites et les erreurs des autres.

La narratrice établit des parallélismes et reconnaît des qualités héritées des ancêtres dans ses frères ou en elle-même. Son frère aîné Long, héritier de la beauté paternelle et du vif instinct commercial de la mère, trouve son équilibre à côté d'une femme qui veille pour le bien-être familial à la manière d'une société patriarcale. La belle-sœur est ainsi décrite (Thúy, 2016a: 56-57) :

Hoa se concentrait sur ses cours en techniques infirmières sans posséder ni rêve ni talent particulier. Elle savait par contre être très discrète et extrêmement habile pour se tenir dans l'ombre de Long sans l'encombrer. Sa plus grande qualité était de répondre aux attentes et aux exigences de notre mère. Long s'était toujours plié aux demandes de cette dernière même lorsqu'elles étaient déraisonnables, car il portait le poids de sa déchirure.

Hoa répond au prototype idéal de femme que sa mère aurait voulu voir dans sa fille. L'envie maternelle d'effacement féminin dans une société traditionnelle régie par les hommes était inscrit dans son prénom. Elle souhaite la discrétion maximale de la personnalité de sa fille mais les circonstances lui ont fait comprendre le caractère inapproprié de l'idée. La mère retrouve chez la fille la contestation avec une ferme volonté de se construire suivant ses propres critères ; cet affrontement était la cause de l'incompréhension mutuelle dans le passé.

Le portrait de Hoa, peint en miroir de celui de Vi, sert à introduire les mœurs vietnamiennes. Elle provient de la région vietnamienne de Bât Tràng, cette contrée est célèbre par la finesse de ses porcelaines, le travail délicat que les femmes y réalisent reproduit une tradition millénaire. Elle étouffe ses envies ou ses opinions et accepte sa dépendance qui se transforme en atout pour conquérir l'homme qu'elle aime, s'accommodant aux vœux de sa belle-mère. Son comportement nous éclaire sur l'incompréhension maternelle vis-à-vis de Vi.

La fragmentation de la narration nous permet de saisir les diverses faces d'où naît le manque d'entente mère-fille car les fêlures des personnalités et des attitudes se lisent implicitement dans les interstices narratifs. Nous accédons à comprendre l'ambiguïté du projet maternel pour sa seule fille, grâce aux différents plans qui s'intègrent dans le récit, reflétant la complexité formatrice en terre d'asile à cause de l'écart culturel.

5. Conclusion

Après la décomposition des régimes coloniaux, les communautés diasporiques commencent à se reconstruire dans les lieux d'accueil, « nourries par l'impossibilité de concevoir le retour vers les lieux et les êtres quittés une fois pour toutes » (Collington et Paré, 2013 : 8). L'énigme du déracinement et de la recomposition identitaire

s'impose dans les fictions des écrivaines exilées et devient un enjeu majeur pour des sociétés comme la québécoise. Cette expérience est mise en évidence dans les livres de Kim Thúy où la reconstruction individuelle, reprenant le vécu de la communauté d'origine, prend une large place. Dans son dernier roman, la narratrice trouve une sérénité dans cette construction de l'identité par cette fermeture de la saga familiale avec la rencontre finale du père qui était resté au Vietnam. Nous voyons que la clôture symbolique de *vi* rentre dans cette ligne confuse entre réalité et fiction puisqu'elle est partie avec toute sa famille pour le Canada.

L'emploi de caractères vietnamiennes permet de marquer les différences avec d'autres récits de l'exil à l'intérieur des textes francophones dans la littérature autochtone québécoise qui s'affirme de plus en plus. La pratique fragmentaire de l'écriture évite d'imposer un *moi* unique permettant d'assortir les couches qui le constituent, il y a une réalité psychique qui doit s'exprimer par une autre structure narrative que la tradition marque. L'identité qui ressort des romans des Thúy ne pouvait pas se comprendre sans l'incorporation de tous ces éléments provenant de la culture vietnamienne. Ses romans ne sont pas autobiographiques, ils reprennent la mémoire collective de la communauté des *boat people*, surtout celle des femmes. Elle parle de son parcours intime en y incorporant les expériences d'autres femmes qu'elle a côtoyées pour composer ses romans. La fragmentation narrative offre à l'auteure la possibilité de montrer des instantanés sans trop les développer, pour laisser l'imagination du lecteur compléter librement ces interstices entre les différents chapitres où d'autres indices comme le choix des mots évoquent des sensations qui enrichissent l'expérience.

La présence du fait hétérolinguistique dans l'écriture migrante « révèle une stratégie littéraire par laquelle les auteurs se proposent de cartographier le dialogue des langues et ses enjeux dans le texte » (Pruteanu, 2012 : 91). Tout au long de la narration, Thúy introduit les deux langues, le français et le vietnamien pour laisser l'empreinte de deux cultures dans le texte. La langue française lui a permis de comprendre le monde et de se faire entendre de la communauté mondiale, mais les vestiges de la langue vietnamienne juste à côté d'elle dévoilent cette autre place ineffaçable de l'enfance et de l'hérité qu'elle revendique. Cette tension entre la langue maternelle des personnages et la langue d'écriture renforce, au sein du texte, la succession et l'entrecroisement de séquences en de très courts chapitres sans attache apparent, mais liées par d'autres pistes, font que ce procédé stylistique révèle une vision insolite.

L'écrivaine a su relier la forme textuelle à des problématiques distinctes instaurant une stylistique personnelle. Cela confirme les observations de Lori de Saint-Martin (1999 : 17) lorsqu'elle déclare qu'il n'y a pas « *une* stylistique au féminin, mais peut-être *des* stylistiques liées chacune à sa manière au maternel ». Il n'y a rien d'univoque dans la façon d'exprimer la relation entre maternité et textualité. Kim

Thúy expose la question identitaire l'associant à la relation mère-fille pour nous faire partager cette ligne verticale du temps qui l'unit au passé et à la tradition tout en étant une femme libérée des régions géographiques. Elle s'est bâtie dans l'intersection de deux cultures mais, de plus, dans le contact avec bien d'autres pays et traditions ; et, de ce fait, elle approche davantage de la réalité contemporaine globale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGÉ, Caroline (2010): «Blog, fragment et altérité». *Itinéraires*, 2, 141-146.
- AUBÈS, Françoise (2010): «Si loin, si près : diaspora et globalisation chez les écrivains transnationaux in Amérique». *Cahier du CRICCAL*, 39, 23-29.
- BERROUËT-ORIOU, Robert et Robert FOURNIER (1992): «L'émergence des écritures migrantes au Québec». *Québec Studies*, 14, 7-20.
- Bonn, Charles (2007): «Préface. Exil, quel exil?», in Anissa Talahite-Moodley (dir.) *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, I-V.
- COLLINGTON, Tara & François PARÉ (2013): «Introduction», in Tara Collington et François Paré (éds.) *Diasporiques. Mémoire, diaspora et formes du roman francophone contemporain*. Ottawa, Éditions David, 7-18.
- DE DIEGO, Rosa (2007): «Ying Chen : à la recherche d'une mémoire», in Anissa Talahite-Moodley (dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 299-318.
- DEFRAEYE, Julien (2017): «L'hybride dans la littérature postexilique de Kim Thúy ». *Analyses* 12 (3), 261-25.
- DESLOGES, Josianne (2014): «Kim Thúy. Révéler la beauté du monde». *Le Soleil*. URL : <https://www.lesoleil.com/archives/kim-thuy-reveler-la-beaute-du-monde-eca237a0b-9aaa7d8a784b388d96771b1>.
- DESMEULES, Charles (2013): « Les lunettes roses de Kim Thúy », *Le Devoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/374482/les-lunettes-roses-de-kim-thuy>.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valérie (2012a): «Du Vietnam au Québec fragmentation textuelle et travail de mémoire». *Women in French Studies*, 20, 75-89.
- DUSAILLANT-FERNANDES, Valéry (2012b): «Habiller le vécu de mots et d'images : le projet de Kim Thúy». *Voix plurielles*, 9-2, 164-177.
- EL NOSSEY, Névine & Anna ROCCA (2011): «Introduction», in Névine El Nossey et Anna Rocca (éds.), *Fictions et devenir dans les écritures migrantes au féminin*. Berlin, Éditions Universitaires Européennes.
- FERNIOT, Christine (2013): «Kim Thúy : cuisine au nuoc Man». *L'Express*, 22 juillet. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/kim-thuy-cuisine-au-nuoc-man_1268186.html.

- FORTIN, Marie-Claude (2009): «Ru de Kim Thúy : À fleur de peau». *La Presse*. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/200911/27/01-925704-ru-de-kim-thuy-a-fleur-de-peau.php>.
- GAYRAL-TAMINH, Martine (2010): «Voyager au bout de la mer : les boat people en France». *Hommes et immigrations*, 1285, 163-171.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, Lidia (2014): «Lengua, escritura y arraigo en la obra de Kim Thúy». *Çédille, revista de estudios franceses*, 10, 181-192. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1475>.
- GRELL, Isabelle (2016): «Il est temps de réagir», in Isabelle Grell (éd.), *Les enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*. Louvain-la-Neuve, EME éditions, 5-10.
- GUY, Chantal (2018): «Exit la littérature migrante, bonjour la littérature autochtone». *La presse*. URL : http://mi.lapresse.ca/screens/f3ce3645-8c0b-415c-9ef8-d6477fe104bb__7C__0.html.
- GUYAUX, André (1985): *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel, Éditions la Braconnière.
- HERVOUET, Quitterie (2018): «Kim Thúy, une amoureuse de la langue française». *Le métropolitain*, 16-18, 10. URL : <http://lemetropolitain.com/kim-thuy-une-amoureuse-de-la-langue-francaise/,11/11/2018>]
- KAENKER, Sabine (2009): «Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djébar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad». *Synergies. Pays riverains de la Baltique*, 6, 219-217.
- LALONDE, Catherine (2016): «Les vies de Vi». *LeDevoir*. URL : <https://www.ledevoir.com/lire/467137/les-vies-de-vi>.
- LAPOINTE, Josée (2016): «Kim Thúy: d'ombre et de lumière». *La Presse*. URL : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201604/07/01-4968619-kim-thuy-dombre-et-de-lumiere.php>.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine (2012): «Cendrars et ses écrits autobiographiques : une autofiction avant la lettre ?», in Joël Zufferey (dir.) *L'autofiction : variations génériques et discursives*. Louvain-la-Neuve, Harmattan-Académie, 17-31.
- MANIRAMBONA, Fulgence (2017): «De l'identité "rhizome" comme perspective de la mondialisation de la littérature africaine diasporique». *Synergies Afrique des Grands Lacs*, 6, 27-39.
- MATA BARREIRO, Carmen (2015): «L'écriture au féminin actuelle : la mémoire, l'intime, l'éthique, l'écriture comme recherche», in Robert Dion, *Que devient la littérature québécoise? Formes et enjeux des structures narratives*. URL : http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Mata-Barreiro_Carmen.pdf.
- MAUGER, Gérard (2004): «Annie Ernanux "éthnologue organique" de la migration de classe», in Fabrice Thumerel, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre deux*. Arras, Artois Presse Université, 177-203.

- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación histórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos». *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- PHAM, Van Quang (2015): «Le récits de vie des auteurs vietnamiens francophones : un retour du sujet brisé». *Synergie Pays riverains du Mékong*, 7, 115-131.
- PRUTEANU, Simona Emilia (2012): «L'Écriture migrante comme pratique signifiante : L'exemple de l'hétérolinguisme et de l'écriture fragmentaire chez Abba Farhoud et Ying Chen». *Nouvelles Études Francophones*, 27-1, 85-98.
- RASCHWALSKA VON REJCHWALD, Jolanta (2014): «Les seuils démarcatifs dans le texte fragmentaire : le cas d'Annie Ernaux». *Synergie Pologne*, 11, 215-227.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999): *Le nom de la mère. Mères, filles et écritures dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal, Éditions Nota Bene.
- SELAO, Ching (2014): «Oiseaux migrateurs. L'expérience exilique chez Kim Thúy et Linda Lê». *Voix et Images*, 40:1, 149-164.
- SING, Pamela (2013): «Migrance, sesorium et transculturalité chez Ying Chen et Kim Thúy». *International Journal of Francophone Studies*, 16:3, 281-301.
- THÚY, Kim (2009): *ru*. Paris, Éditions Liana Levi.
- THÚY, Kim (2016a): *vi*. Paris, Éditions Liana Levi.
- THÚY, Kim (2016b): «Entretien pour la librairie Mollat». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uvy58IZQ5Jo>.
- THÚY, Kim (2016c): «La chance d'être différente». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0sfceWfgivU>.
- VAN DER POEL, Ieme (2004): «Linda Lê et Julia Kristeva : citoyennes de la langue française», in Bruno Blanckemen, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 241-248.

Emprunt lexical et approches néologiques*

Marine ABRAHAM

Universidad de Murcia

marine.abraham1@um.es

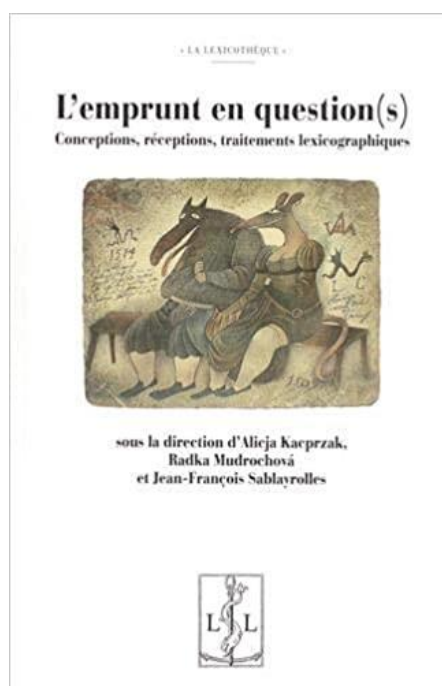
ORCID: 0000-0003-4137-8379

Aránzazu GIL CASADOMET

Universidad Autónoma de Madrid

aranzazu.gil@uam.es

ORCID: 0000-0003-2339-7429



Ouvrage s'inscrivant dans le Projet européen du développement régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté », *L'emprunt en question(s). Conceptions, réceptions, traitements lexicologiques* est le fruit de différentes séances de travail et colloques qui constituent une suite logique de recherches sur les emprunts initiées en 2010. Ce recueil, regroupant les articles de onze membres du groupe EmpNéo (Emprunt néologique et équivalent autochtone : mesure de leur circulation respective), groupe inséré dans le Projet Néoveille de E. Cartier, est composé de trois parties : (1) « Emprunt : concepts connexes et typologie », (2) « Réception des emprunts » et (3) « Emprunts, lexicographe et veille néologique ». Comme le manifestent les directeurs de cette

publication dans la préface, le titre est évocateur et retranscrit parfaitement son contenu :

Ce qu'indique le titre *L'emprunt en question*, au singulier, c'est le concept même d'emprunt linguistique qui doit être examiné et questionné : son contenu exact ainsi que sa légitimité linguistique. Au pluriel, *questions* indique la pluralité des ap-

* Au sujet de l'ouvrage d'Alicja Kacprzak, Radka Mudrochová et Jean-François Sablayrolles (dir.), *L'emprunt en question(s). Conceptions, réceptions, traitements lexicologiques* (Limoges, Éditions Lambert-Lucas, collection « La Lexicothèque », 2019, 200 pages. ISBN : 978-2-35935-230-6).

proches que peut susciter le phénomène incontournable qu'est l'emprunt lexical (p. 10).

Ce livre commence ainsi par deux réflexions pertinentes sur les différents concepts d'emprunt pour finalement présenter un état des lieux des recherches réalisées sur cette manifestation inéluctable dans certains pays européens tels que la Pologne, la République Tchèque, l'Italie, les Pays-Bas ou la France.

La première partie débute avec la contribution de J.-F. Sablayrolles (USPC, Laboratoire HTL, UMR 7597), « Les emprunts face aux xénismes, pérégrinismes, internationalismes, statalismes... » (pp. 19-32), où sont repris et contrastés les travaux de différents linguistes sur les concepts de xénisme et pérégrinisme, entre autres. L'auteur souligne le caractère utile du premier face au second et insiste à juste titre sur la nécessité d'une définition restreinte de la notion d'emprunt, indispensable à l'étude de la veille néologique. Le deuxième article, « Requiem pour le xénisme terminologique » (pp. 33-46), constitue en quelque sorte le prolongement du premier ; J. Humbley (Université Paris-Diderot, CLILLAC-ARP et Université de Vérone) centre en effet son analyse sur les xénismes et se demande avec raison si « dans le contexte de la mondialisation, le xénisme est encore pertinent en tant que catégorie de néologie terminologique » (p. 33). Tout en faisant remarquer qu'il s'agit d'une typologie perméable où les critères qui la définissent restent hétéroclites selon les chercheurs, le linguiste précise la nature légitime du xénisme lorsqu'il est explicitement défini et indique qu'il se fait tout de même incontestablement plus rare dans les domaines internationalisés comme les finances, marquées par une terminologie globalisée. Le troisième travail intitulé « Les linguistes polonais face à l'emprunt » (pp. 47-55) expose une rétrospective non exhaustive des écrits des linguistes polonais au sujet de l'emprunt. A. Kacprzak (Université de Łódź) y décèle deux courants défendant deux conceptions distinctes de cette rubrique néologique, à savoir (1) celle des linguistes généralistes qui considèrent l'emprunt comme un phénomène linguistique pratiquement universel découlant des contacts entre les langues et (2) celle des polonistes envisageant l'emprunt comme le résultat des influences subies par le polonais au contact d'autres langues et parfois perçu comme une menace. Dans leur article « Les linguistes polonais face à l'emprunt au français : quelques approches méthodologiques » (pp. 57-72), A. Bobínska et A. Napieralski (Université de Łódź) centrent également leur recherche sur l'emprunt en polonais mais s'intéressent tout particulièrement à la perception des gallicismes chez les linguistes polonais. Ils confrontent ainsi les théories des polonistes – B. Walczak faisant figure de proue du mouvement avec ses différents travaux comme celui datant de 1995, *Zarys dziejów języka polskiego* proposant une description socio-historique de l'emprunt qui favorise l'analyse de l'évolution de la langue polonaise – à celles des romanistes tels que A. Bochnakowa qui dans son ouvrage de 2012 propose une étude diachronique de l'évolution des lexies. La dernière contribution de cette première partie qui a pour titre « À la recherche de la ty-

pologie et de la définition de l'emprunt dans le milieu linguistique tchèque » (pp. 73-86) concerne le système linguistique tchèque et ses conceptions de l'emprunt, question linguistique marginalisée selon l'auteur. Suite à la consultation de dictionnaires et d'ouvrages de linguistique tchèques datant essentiellement des dernières décennies, R. Mudrochová (Université Charles de Prague) compare dans un premier temps les concepts liés à l'emprunt en langue tchèque – *výpůjčka* qui signifie « emprunter » puis *přejímka* et *přejaté slovo* qui trouvent leur origine dans le terme *přejímat* qui équivaut à « adopter », « prendre » en français – et arrive à la conclusion selon laquelle ces trois dénominations sont synonymiques. Dans un second temps, elle présente et compare les typologies existantes et détermine finalement que celles-ci varient manifestement d'un auteur à un autre.

La deuxième partie de ce volume est consacrée à l'accueil des emprunts dans les systèmes langagiers italien, néerlandais et tchèque. G. Tallarico (Université de Vérone) axe ainsi l'investigation retranscrite dans son article « Emprunts et gallicismes dans la langue italienne : trois siècles de postures idéologiques » (pp. 89-101) sur l'évolution des comportements italiens face aux gallicismes. Il évoque de ce fait la place privilégiée des lexies italiennes empruntées au français se basant sur des statistiques variables selon les sources et les critères suivis mais significatives, plaçant le français en première position avec plus de 1500 emprunts à son actif, pour la plupart acquis au 20^{ème} siècle. Conscient du débat constant que génère ce sujet, il pose très justement la question des faux gallicismes qu'il serait bon d'étudier en diachronie et reconnaît l'influence culturelle de la France comme facteur décisif dans le lexique italien. M. Pierens (HTL, Université Paris Diderot), de son côté, part de l'axiome suivant dans son article « L'emprunt en néerlandais : réalité et perception » (pp. 103-120) :

On ne sait que peu de choses sur l'emprunt lexical en néerlandais et sur sa perception chez les locuteurs et dans la traduction linguistique néerlandaise, alors même que le néerlandais a, plus encore que l'allemand, été transformé par les emprunts faits aux autres langues européennes (p. 103).

Il rajoute à ce constat le fait que les études réalisées à ce sujet n'ont pour la plupart pas été traduites, ce qui les empêche d'être divulguées alors que les emprunts ont bien évidemment joué un rôle conséquent dans l'évolution du néerlandais. L'auteur se fixe donc comme objectif de révéler la situation actuelle des emprunts en néerlandais, spécifiant premièrement les langues sources – le français se positionnant de nouveau comme principale langue empruntée –, mentionnant ensuite la posture généralement puriste des néerlandais face à l'introduction de mots nouveaux dans leur vocabulaire et soulevant enfin la typologie ternaire que les linguistes néerlandais ont adoptée, différenciant les *mots indigènes*, des *étrangers* et des *bâtards*. Le troisième et dernier article de cette partie intitulé « La perception du phénomène d'emprunt

dans le milieu linguistique tchèque et ses possibles classements » (pp. 121-131) relate l'importance du contexte historique mais aussi géographique pour expliquer l'entrée des emprunts dans la langue tchèque. J. Lazar (Université d'Opole et Université d'Ostrava) dévoile ainsi le prestige de la France, bien qu'en perte de vitesse, qui font des gallicismes les principaux mots empruntés, puis le statut de *lingua franca* de l'anglais comme raison principale et généralisée de l'introduction des anglicismes dans le vocabulaire tchèque, et enfin les proximités géographique et phonétique de l'allemand comme motif de la présence de germanismes.

La troisième et ultime partie de ce recueil regroupe deux articles concernant le concept d'emprunt chez les lexicographes et son envergure pour l'avancée des recherches en veille néologique. Le premier, « Les lexicographes polonais du 19ème au 21ème siècle face à l'emprunt » (pp. 135-143) a pour auteur A. Bochnakowa (Université Jagellonne de Cracovie), linguiste citée précédemment dans la contribution de A. Bobínska et A. Napieralski qui s'intéressaient à l'appréciation des gallicismes dans la langue polonaise. A. Bochnakowa se donne pour objectif l'exposé des pratiques lexicographiques dans les dictionnaires monolingues et de mots d'origine étrangère. Elle met en évidence deux paramètres non négligeables : d'une part, il semble selon elle que les lexicographes polonais n'ont pas succombé aux tendances puristes et ont su accepter les mots étrangers et, d'autre part, elle affirme l'utilité des dictionnaires de mots étrangers pour l'analyse de l'évolution linguistique en Pologne. L'auteur termine son article au moyen d'une remarque appréciable, à savoir l'intérêt notoire de l'examen des dictionnaires sur plusieurs années pour « une évaluation qualitative et quantitative de l'évolution du lexique » (p. 143). Pour finir, E. Cartier (Université Paris 13 SPC, LIPN-RCLN UMR 7030 CNRS, Labex EFL), responsable du Projet Néoveille, clôt naturellement ce recueil. En effet, rappelons que l'ensemble de ces contributions s'inscrivent dans ce dit projet qui a pour ambition les items suivants :

Mettre en place une plateforme multilingue de veille et de suivi des néologismes à partir de corpus contemporains dynamiques de très grande taille dans sept langues (français, grec, polonais, tchèque, portugais du Brésil, chinois et russe) ; mettre en œuvre des algorithmes et programmes pour détecter automatiquement les néologismes de forme ; utiliser cette plateforme pour étudier la notion d'innovation sémantique et pour proposer de nouvelles procédures d'identification des nouveaux emplois ; utiliser cette plateforme pour mener une étude des emprunts (notamment mais pas exclusivement anglicismes) dans les différentes langues (p. 24).

En 2017, l'allemand, l'espagnol, l'italien et le néerlandais ont été ajoutés à cette initiative, d'où la pluralité linguistique des recherches des effets de l'emprunt recueillis dans cet ouvrage. Au sein de l'article « Emprunts en français actuel : étude

linguistique et statistique à partir de la plateforme Néoveille » (pp. 186-185), E. Cartier précise les aspects théoriques et méthodologiques qui ont permis son étude des emprunts en français contemporain et termine cet écrit avec l'énumération révélatrice de certaines spécificités de ce phénomène néologique dans le système linguistique français. En premier lieu, il témoigne que trois moments sont à prendre en compte dans l'évolution des néologismes, « l'émergence, l'éventuelle diffusion et l'éventuelle lexicalisation » (p. 170), déterminés selon la combinaison des points de vue linguistique, socio-pragmatique et cognitif. En second lieu, il donne des données intéressantes, illustrant assurément l'envergure du Projet Néoveille : les emprunts en français actuel sont au nombre de 1429, soit 6 % des créations lexicales toute typologie confondue ; 90 % de ces emprunts procèdent de la *lingua franca* de par l'apogée de l'anglo-américain ces dernières années ; plus de 75 % des termes retenus sont considérés hapax ou quasi-hapax ; et finalement, les emprunts sont fréquents dans de nombreux domaines, bien que les réseaux sociaux et les pratiques sociales spécifiques soient les matières dans lesquelles ils ont une considérable étendue.

Le volume collectif présenté est d'un grand intérêt pour les spécialistes et les passionnés de la néologie mais pas seulement car les dix articles proposés permettent aux linguistes en général de mieux comprendre l'évolution de nos langues européennes et offrent la possibilité de découvrir de quelle manière est perçue cette progression langagière chez nos voisins. Les auteurs illustrent en effet clairement la portée des emprunts dans nos sociétés contemporaines au moyen d'études théoriques et appliquées notables qui fournissent des considérations essentielles à l'avancée des analyses dans ce domaine. Les langues évoluant constamment, ce sujet de recherche semble inépuisable, c'est pourquoi un ouvrage de la sorte s'avère être d'une grande utilité et une base solide pour poursuivre les discussions et le débat sur les facettes de la néologie contemporaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOCHNAKOWA, Anna (2012) : *Wyrazy francuskiego pochodzenia we współczesnym języku polskim*. Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- CARTIER, Emmanuel (2019) : « Néoveille, plateforme de repérage et de suivi des néologismes en corpus dynamique ». *Neologica*, 13, 23-54. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02537353>.
- WALCZAK, Andrzej (1995) : *Zarys dziejów języka polskiego*. Vratislavie, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Las bambalinas de la comedia textual*

Nicolás GARAYALDE

Universidad Nacional de Córdoba

negarayalde@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0692-4330



Quizás haya pocos conceptos en la historia de los estudios literarios con tanta fortuna como el de texto. Si no fuera por el alcance negativo de la metáfora, no escatimaría en hablar de un verdadero imperialismo conceptual cuyo poder de conquista radica en una proliferación de neologismos acuñados a lo largo de los últimos sesenta años por una diversidad de teóricos literarios, en su mayoría franceses.

Inaugurado por Julia Kristeva a partir del problema de la *intertextualidad* (del que emergería el *intertexto* y al que añadiría, tiempo después, los conceptos de *geno-texto* y *feno-texto*) y secundado por una serie fascinante que desfila en las páginas de los prolíficos ensayos de Gérard Genette (*hipotexto*, *hipertexto*, *transtexto*, *paratexto*, *architexto*),

un singular gesto teórico emergió desde entonces en nuestro campo disciplinar. Gesto que, ni lento ni perezoso, supo hacer uso de la generosidad de los prefijos y ofreció al concepto de texto un derrotero extenso y variopinto, ensanchando la lista de los neologismos anteriores: *autotexto* (Lucien Dällenbach, 1976), *contra-texto* (Anne Clancier, 1977), *infratexto* (Jean Bellemin-Noël, 2001) e incluso –aunque más no haya sido sino a modo de ejemplo y en el contexto de un ensayo dedicado a enseñar cómo

* Acerca del libro de de Alain Trouvé, *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (Reims, Épure, 2018, 88 p. ISBN: 978-2-37496-056-2).

hacer teórica literaria— *anatexto*, *catatexto*, *antitexto* y, mi favorito, *cistexto* (Sophie Rabau y Florian Pennanech, 2016). En cierta ocasión, yo mismo he propuesto humildemente —aunque la falta de creatividad me haya conducido a un término grandilocuente— la noción de *hipercontratexto*. Franc Schuerewegen (2012), por su parte, ha tenido la osadía de elaborar una teoría *posttextual* que, irreverente con la *explication du texte* todavía presente en la enseñanza media francesa en la época en que el posestructuralismo comenzaba a desarmarlo todo, parecía enmarcarse hace poco tiempo en una renovación paradigmática de los estudios literarios franceses que ha asumido el nombre de la teoría de los textos posibles.

Aquí y allá, pues, la familia textual desplegó un árbol genealógico de la talla de los Rougon-Macquart. Por supuesto, podría verse allí el exceso de un entusiasmo desmesurado que nació ante el cuestionamiento a la concepción orgánica de las obras y procuró acompañar el anhelo —presente en Roland Barthes (2002a)— de una ciencia de la literatura que se formularía pronto como una ciencia del texto (que podríamos llamar *hifología*, según el término propuesto por el propio Barthes para referirse a una teoría del texto). Sin embargo, nada sería más injusto que tal suposición, pues la proliferación de nociones que orbitaron, complejizaron o procuraron reemplazar aquella de texto es el síntoma más cabal de una conciencia —heredera también de Barthes— de la imposibilidad de delimitar un objeto que sirva a la configuración de una ciencia, en la medida en que fracturó sus límites, expuso su inasible movilidad y configuró un complejo problema epistemológico: ¿cómo construir un objeto de los estudios literarios que se presenta por definición plural, relativo y posterior —antes que anterior— a su lectura?

Cada uno de los conceptos que emergieron en el marco de esta comedia textual procuró resolver las distintas dificultades que este interrogante presentó. La intertextualidad, recuperando un descubrimiento ya presente en el modelo de los sistemas de Iuri Tinianov (2008), no sólo puso en jaque la noción misma de obra como una mónada autónoma sino que buscó además configurar un nuevo objeto basado en las relaciones textuales. Sin embargo, en una época en que la teoría literaria veía aparecer una serie de modelos orientados a la lectura y modificaba así, epistemológicamente, el estatus del objeto, no tardaría en llegar la pregunta por los criterios de determinación que unen un texto con otro y por los papeles que toca en ello al autor y a los lectores. En este sentido, Jean-Bellemin Noël (1994) propuso la noción de *interlectura* para dar cuenta de las asociaciones intertextuales evocadas a partir del proceso de lectura; tiempo después, en el mismo camino, Pierre Bayard (1996) hablaría de *intertextualidad subjetiva* al atribuir al lector relaciones entre los textos que no necesariamente estaban presentes en la mente del autor —llegando incluso, con su habitual ironía, a proponer relaciones de plagio por anticipado (Bayard, 2009). Incorporado el lector, a pocos pasos quedaba la pregunta por la naturaleza ontológica de los textos: no sólo si verdaderamente existen —Louis Hay (1985) llegaría a negarlos— sino sobre todo en

qué momento vienen a la existencia; pues, cuestionada la potestad del autor, una serie de teóricos resolvieron lógicamente que el texto era un fenómeno posterior a la lectura, y no previa: Stanley Fish (1980) lo plantearía desde el pragmatismo; Anne Clancier (1977), desde el psicoanálisis; Michel Charles (1995), desde la retórica.

Las dificultades de la flamante ciencia del texto, vinculadas a un objeto travieso y huidizo, ontológicamente problemático y epistemológicamente inasible, condujeron –desde el momento en que la noción de intertextualidad quebró los límites tranquilizantes de la obra–, a que la noción de texto acabara por cumplir en muchos casos el mismo papel que la sexualidad en el psicoanálisis, y pudiese recibir así una objeción semejante: la de *pantextualismo*. Cultura, historia (general, lingüística y literaria), autor, lector (y sus inconscientes): prontamente todos estos elementos fueron susceptibles de ser analizados como materialidades textuales que se entramaban a la entidad literaria, cada vez más incierta en sus límites, con la que el crítico se enfrentaba.

En este marco de problemas, deberíamos ubicar y ponderar uno de los últimos integrantes de la familia textual que se gestó en el seminario de investigación *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, creado en 2005 en la Universidad de Reims: el *arrière-texte*. Presentado públicamente en 2010 en un libro colectivo del seminario (*Intertexte et arrière-texte: les coulisses du littéraire*) y en un artículo de Alain Trouvé (uno de los directores del seminario) que apareció en el número 164 de la revista *Poétique* (“L’arrière-texte. De l’auteur au lecteur”), la noción continuó siendo elaborada en otros dos trabajos colectivos (*Déclinaisons de l’arrière-texte*, 2012; *L’arrière-texte: Pour repenser le littéraire*, 2013) y, finalmente, en un libro de Trouvé aparecido en 2018 y sobre el cual nos interesamos particularmente aquí como modo no solo de reseñar su publicación sino también del concepto que lo ocupa: *Nouvelles déclinaisons de l’arrière-texte*.

En su brevedad, este libro logra condensar una rigurosa presentación del concepto de *arrière-texte* ensayando dar respuesta a la extensa problemática hifológica y partiendo astutamente de un movimiento que, sin dejar de atender la amplitud del universo textual, es capaz de ir más allá de sus límites y evitar la tentación de su extensión al universo. En esto, la analogía con el psicoanálisis se repite, pues el pantextualismo se resuelve mediante un más allá que recurre tanto a lo imaginario como a lo real del cuerpo, configurando una topología del texto literario que procura “articular” –palabra que subraya el propio Trouvé– las distintas dimensiones implicadas, con énfasis en las relaciones entre lo textual y lo no-textual.

¿Qué es el *arrière-texte*? ¿En qué radica su riqueza conceptual? Trouvé lo define de la siguiente manera:

Tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire, appréhendée selon ses deux versants auctorial et lectoral. On peut le concevoir comme le réseau d’associations présidant à l’effet lit-

térature : associations verbales, sensorielles, cognitives, qui englobent et dépassent le phénomène d'inter-textualité. [...] *Arrière*, dans son acception spatiale, évoque les travaux associant lecture et scénographie imaginaire, d'où l'image des « coulisses du littéraire ». [...] Le préfixe arrière comporte aussi un sens temporel d'antériorité applicable à la genèse de la création. Il possède enfin une valeur hiérarchique : l'arrière texte renvoie alors aux notions de latence, de présupposés culturels, d'étagage d'un texte sur un vécu, auctorial ou lectoral (pp. 7-8).

Esta definición exhibe ya la virtud del concepto en cuanto a su aporte a una teoría del texto, en la medida en que advertimos allí tres presupuestos que aglutinan una ya extensa tradición del pensamiento hifológico: 1) una concepción ontológica del texto que involucra tanto al autor como al lector (quitando al primero el absoluto privilegio de la “creación literaria”); 2) un posicionamiento que, resonando una perspectiva psicoanalítica, enfatiza lo que permanece latente, implícito, presupuesto – incluso inconsciente–, tanto a nivel individual como colectivo (social, lingüístico y cultural); 3) la incorporación de elementos que remiten a un más allá del texto (incluyendo lo imaginario, lo sensorial, lo corporal, lo vivido).

Es sobre todo en este último punto, a mi parecer, donde radica la novedad más interesante del concepto que desarrolla Trouvé, llamando la atención sobre aquello de la experiencia literaria que el pantextualismo invisibilizaba y que, dicho sea de paso, recupera un gesto del último Barthes cuando, describiendo las distintas fases de su pensamiento (de la mitología a la semiología, y de esta a la teoría del texto), pregona una “revendication du corps” (2002b: 650) y se inquieta por la petrificación del Texto. Por eso, es posible que la noción de *arrière-texte* hubiese gustado a ese Barthes de los años '70 –cada vez más atento a las dimensiones de lo imaginario y de lo real del lenguaje laciano.

En este sentido, no es casual que en *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Trouvé indague una tópica del *arrière-texte* en un capítulo dedicado a una reflexión sobre la pintura, donde la imagen expone el problema de su lectura en un más allá textual, haciendo emerger, en una bella afirmación, el fenómeno de lo ilegible: « La peinture exemplifie ou accentue la part d'indéchiffrable de tout système sémiotique. Elle touche davantage à la primitivité et en ces sens à l'illisible » (34). El concepto se vuelve apasionante y novedoso, pues insta a pensar una tópica del afuera textual, apelando a una suerte de fenomenología de lo latente, de lo implícito, de lo indescifrable, del cuerpo y las circunstancias.

Por ello, coherentes con su prefijo –y los sentidos que aprovecha Trouvé–, deberíamos preguntar aquí no tanto qué es sino dónde es el *arrière-texte*, pues lo que explora es esa zona problemática en la que lo textual y lo no-textual se articulan, según una tópica que Trouvé desglosa en cuatro dimensiones: 1) el intertexto latente –

que el autor había ya desarrollado en el número 9 de la revista *La lecture littéraire*, donde lo define como “un texte susceptible d’avoir impregné la mémoire de l’auteur mais dont l’écriture de l’œuvre nouvelle se détourne au point de paraître l’ignorer” (Trouvé, 2007: 167)–; 2) el trasfondo circunstancial (que configura el contexto que da lugar a la escritura: un espacio-tiempo en el que se juegan la experiencia y una forma de reencuentro con lo real); 3) el trasfondo cultural (que involucra el acervo de la lengua y su historia); 4) el cuerpo (como expresión de lo real que se liga al afecto).

Sin embargo, la noción de *arrière-texte* no detiene en esta tópica su complejidad, puesto que vienen a agregarse aquí otros dos aspectos más que la definen y que recuperan respectivamente la tradición psicoanalítica y las teorías orientadas al lector: lo dinámico y lo extensivo.

El primero de ellos sirve a Trouvé no sólo para introducir la dimensión de lo inconsciente en la experiencia literaria pensada desde el punto de vista del *arrière-texte*, sino también a revisar los modos de articulación entre el psicoanálisis y la literatura (deslizándose una interesante crítica a lo que se podría llamar el psicoanálisis aplicado). Las bambalinas del texto son por lo tanto trabajadas aquí a partir de una articulación entre el mundo interno y el externo del escritor, reubicando la metáfora espacial en las coordenadas winnicottianas del espacio transicional y potencial. Sin embargo, no es el inconsciente del autor el único implicado –como no es la creación del texto su privilegio absoluto. Pues Trouvé, atento a los debates del campo de los estudios literarios, introduce la extensión como tercer aspecto del *arrière-texte*.

Si los límites del textos se indagaban en la tópica en un más allá del significante y en la dinámica en un más allá de lo consciente, la extensión apela a un más allá de lo autoral, incorporando una dimensión temporal del texto, en la medida en que se configura entre dos escenas en el marco histórico de la vida literaria: « à l’arrière-texte auctorial reconstitué, toujours de façon fragmentaire, il convient en effet d’ajouter un arrière-texte lectoral potentiellement identifiable par d’autres lecteurs » (p. 16). Es particularmente interesante que en *Nouvelles déclinaisons de l’arrière-texte* el último capítulo dedicado a la extensión se detenga un buen momento en la lectura derrideana de Platón, porque se trata no sólo de considerar la vertiente lectoral en la experiencia literaria sino también de ponderar los motivos por los cuales la construcción del texto escapa al poder del autor por razones que competen a la escritura: « le sujet écrivain n’est pas entièrement maître de sa parole. La production de l’œuvre est adossée à l’arrière-boutique obscure de l’écriture : espace mental d’une transaction, bric-à-brac appréhendé dans une semi-conscience » (p. 72).

El *arrière-texte* se presenta así como una conceptualización que define una topología del texto de la trastienda: del espacio no-textual (tópica), del espacio inconsciente (dinámica), del espacio lectoral (extensiva); configura por lo tanto un entramado teórico que aglutina una reflexión de los márgenes que, sin abandonar el anhelo de una Ciencia del Texto, se desliga de la amenaza *pantextualista* incorporando aquello

que una prolífica familia textual (prolífica precisamente por la dificultad de aprehender un objeto tan vasto como inasible) había dejado de lado: la trastienda, las bambalinas, la experiencia fuera-de-texto, el tras-texto. Basta detenerse en las antologías críticas que este concepto ha dado lugar para advertir su riqueza, su potencialidad y su necesidad en la teoría literaria contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (2002a): *Le plaisir du texte. Œuvres complètes*, T. IV. París, Seuil.
- BARTHES, Roland (2002b): *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes*, T. IV. París, Seuil.
- BAYARD, Pierre (1996): *Le hors-sujet. Proust et la digression*. París, Minuit.
- BAYARD, Pierre (2009): *Le Plagiat par anticipation*. París, Minuit.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1994): « De l'interlecture », in Michel Picard (ed.), *Comment la littérature agit-elle ?* París, Klincksieck, 147-165.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): *Plaisirs de vampire*. París, PUF.
- CHARLES, Michel (1995): *Introduction à l'étude des textes*. París, Seuil.
- CLANCIER, Anne (1977): « Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian ? », in Noël Arnaud y Henri Baudin (eds.), *Boris Vian, Colloque de-Cerisy-La-Salle*. París, UGE, 49-86.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976): « Intertexte et autotexte ». *Poétique*, 27, 282-296.
- FISH, Stanley (1980): *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Harvard University Press.
- GENETTE, Gérard (1982 [1979]): *Introduction à l'architexte*. París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes, la littérature au second degré*. París, Seuil.
- GLADIEU, Marie-Madeleine & TROUVÉ, Alain [dir.] (2010): *Intertexte et arrière-texte: les coulisses du littéraire*. Reims, Épure.
- GLADIEU, Marie-Madeleine & Alain TROUVÉ [dir.] (2012): *Déclinaisons de l'arrière-texte*. Reims, Épure.
- GLADIEU, Marie-Madeleine & Alain TROUVÉ [dir.] (2013): *L'arrière-texte: Pour repenser le littéraire*. Bruxelles, Peter Lang.
- HAY, Louis (1985): « Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique ». *Poétique*, 62, 147-158.
- RABAU, Sophie & Florian PENNANECH (2016): *Exercices de théorie littéraire*. París, Presses Sorbonne Nouvelle.
- SCHUEREWEGEN, Franc (2016): *Introduction à la méthode posttextuelle*. París, Garnier.
- TINIANOV, Juri (2008): « Sobre la evolución literaria », in Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 123-143.
- TROUVÉ, Alain (2007): « Sur les traces de l'intertexte latent », in Alain Trouvé (ed.), *La lecture littéraire*, 9 [Lecture et psychanalyse, Reims. CRLELI], 163-177.
- TROUVÉ, Alain (2010): « L'arrière-texte. De l'auteur au lecteur ». *Poétique*, 164, 495-509.

À la rencontre de la néologie*

Aránzazu GIL CASADOMET

Universidad Autónoma de Madrid

aranzazu.gil@uam.es

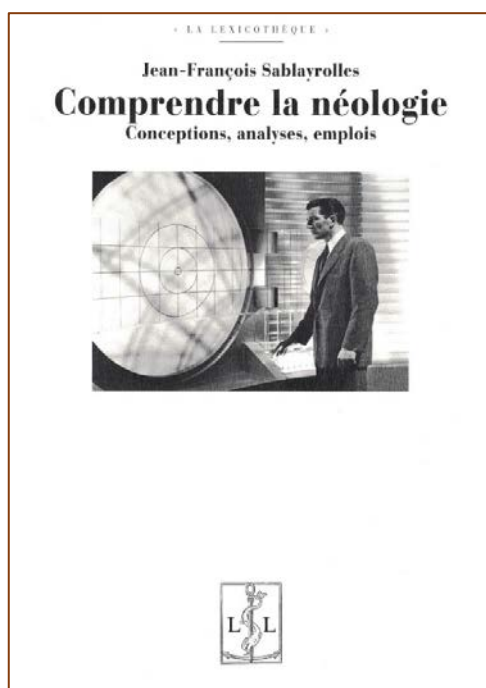
ORCID: 0000-0003-2339-7429

Marine ABRAHAM

Universidad de Murcia

marine.abraham1@um.es

ORCID: 0000-0003-4137-8379



L'auteur de *Comprendre la néologie. Conceptions, analyses, emplois*, Jean-François Sablayrolles, agrégé de grammaire, professeur émérite de l'Université Sorbonne Paris Cité, consacre cette parution à faire le point sur les avancées dans le domaine de la néologie. Tel qu'il le précise dès le début de cet ouvrage, « un tel livre n'est pas sans précédents » sous prétexte qu'« une évolution des cadres théoriques [...] ainsi que le développement de nouveaux outils avec l'informatique renouvellent [...] l'approche de la néologie » (p. 7). Le plan d'exposition adopté est progressif et il s'articule autour de trois grands axes distribués en neuf chapitres exposant les concepts clés des créations lexicales avec leurs évolutions, leurs définitions et leurs rapports avec les dic-

tionnaires ; les différentes typologies qui ont été proposées, de même que les utilisations et les utilisateurs de la néologie des points de vue énonciatifs, de politiques linguistiques et des relations sociales. Notons aussi que tout au long de l'ouvrage le lecteur intéressé trouvera des illustrations, des images publicitaires et des extraits d'articles journalistiques exposant des occurrences en contexte de néologismes.

Dans la première partie, intitulée « Approches du concept » et subdivisée en trois chapitres, Sablayrolles dresse un aperçu historique des concepts *néologie* et *néolo-*

* Au sujet de l'ouvrage de Jean-François Sablayrolles, *Comprendre la néologie. Conceptions, analyses, emplois* (Limoges, Éditions Lambert-Lucas, collection « La Lexicothèque », 2019, 305 pages. ISBN : 978-2-35935-286-3).

gisme créés en français au XVIII^e siècle, ainsi qu'un état de la question vis-à-vis de leur vaste évolution depuis leur création. C'est de ce fait que l'auteur caractérise cette évolution de sens de type polysémique compte tenu de la dichotomie distincte ou synonymique entre l'« emploi, raisonnable, d'un mot nouveau » et l'« emploi condamnable de mots nouveaux », respectivement, et la situation actuelle qui détermine plusieurs acceptions pour chaque terme, tout en s'appuyant sur l'idée suivante :

Le concept de néologie ne peut donc s'analyser seulement sous la forme d'une simple accumulation de néologismes, venant remplacer des termes anciens en voie de disparition. Il se définit mieux en synchronie, c'est-à-dire dans la perspective du rapport des éléments du système linguistique entre eux. C'est le locuteur qui crée la nouvelle forme ; son activité linguistique s'accomplit dans l'ignorance ou la non-conscience, au cours de l'acte de parole, de l'état de langue antérieur, selon la dynamique des rapports établis entre les éléments du système dans le moment présent (Guilbert, 1973 : 11).

Ce premier chapitre, « Historique des concepts et état de la question », dont le titre est bien cohérent avec son contenu, présente une perspective des modèles théoriques qui ont porté l'intérêt sur ce domaine de la lexicologie, la néologie. En dépit du rejet de la néologie par la linguistique moderne, les modèles structuralistes, les générativistes et les lexicalistes, l'auteur est conscient d'un évident regain d'intérêt pour ce phénomène avec le développement du traitement automatique des langues et de la linguistique de corpus. C'est ainsi que nous assistons récemment à la naissance de trois outils de détection de néologismes élaborés en France qui fournissent une aide à la lexicologie et à la lexicographie traditionnelle : le *Logoscope* (laboratoire Lilpa de Strasbourg), *Néoveille* (laboratoire LIPN de Paris 13 SPC) et *Pompamo* (laboratoire Atilf de Nancy).

Le deuxième chapitre, « Une définition et ses conséquences », est dédié à la réflexion sur la notion de néologisme, en relation avec l'unité lexicale (le *logos* de la néologie), la durée de la nouveauté (le *neos* de la néologie) et le code dans lequel le néologisme s'insère (terminologie empruntée à Rey, 1976). Cette réflexion donne lieu à un nombre conséquent de dénominations et de conceptions diverses de la terminologie lexicale dont les conclusions aboutissent à l'emploi du terme *lexie*. Sablayrolles (pp. 30-32) définit ainsi la lexie comme étant un signe linguistique en tant qu'unité intégrante d'unités syntaxiques supérieures et mémorisée en compétence. Ainsi, l'auteur attire notre attention sur le *neos* de la néologie et l'instabilité constitutive des lexies, voire leurs limites, car tel qu'il l'explique : « personne n'est jamais sûr de l'avenir d'un néologisme » (p. 47). Enfin, ce chapitre fait allusion aux grands types des manifestations de la nouveauté : la néologie formelle, la néologie portant sur le signifié et la néologie syntaxique ou *néotaxime*.

Dans le troisième chapitre qui a pour titre « Néologie, dictionnaire et outils informatiques », Sablayrolles nous éclaire sur les raisons aussi surprenantes que remarquables qui expliquent l'entrée tardive des néologismes dans les dictionnaires : « il faut se méfier de la doxa qui veut qu'un mot soit néologique parce qu'il n'est pas dans le dictionnaire. C'est l'inverse qui est vrai : un mot entre dans un dictionnaire quand et parce qu'il n'est plus un néologisme » (p. 63). Dans cette section, le lecteur trouvera donc un répertoire de différents dictionnaires de néologismes : des recueils français de type supplément de grands dictionnaires ; des ouvrages portant sur des néologismes français, italiens, espagnols et catalans, élaborés par des équipes de recherche universitaires ; des dictionnaires de néologismes officiels comme *FranceTerme* ; et des dictionnaires de néologismes particuliers, notamment propres à un domaine spécialisé. Le linguiste néologue s'appuie sur ces dictionnaires, de grands corpus informatisés, des outils informatiques et des moteurs de recherche pour vérifier la veille néologique, qui est en fin de compte son objet d'étude et non celui du lexicographe.

Le deuxième grand axe de cet ouvrage accueille la diversité typologique des néologismes et leurs fondements selon une visée taxonomique. Dans le quatrième chapitre, l'auteur mène une recherche exhaustive des critères de classements des néologismes et en déduit que ceux-ci sont fondés a) sur des domaines, scientifique ou littéraire par exemple ; b) sur les créateurs et le mode de création, consciente ou spontanée ; c) sur l'origine linguistique des mots, le lexique emprunté ou la formation populaire ou savante ; d) sur la structure apparente des néologismes, à l'instar d'une analyse morphologique ; e) sur les causes de la néologie, comme par exemple l'évolution du monde ou le principe d'économie ; f) sur la sémantique ; ou g) sur les procédés de formation appelant aux *matrices lexicogéniques* (terme emprunté à Tournier, 1985). Ces dernières sont, d'après Sablayrolles, les procédés de création sur lesquels se fondent majoritairement les typologies des néologismes.

Dans les chapitres cinq et six, l'auteur concrétise en détail les matrices de classement des néologismes et confectionne un tableau raisonné et hiérarchisé de celles-ci. Pour ce faire, il reprend les matrices internes et externes conçues par Tournier (1985, 1991), les premières subdivisées selon les aspects morpho-sémantiques (*redialyser, hélicoptère, optimiste*), syntactico-sémantiques (*bande-dessiner, les chic ouf*), purement morphologiques (*ricain, pacs*) et phraséologiques (*faire du huit mégabits*) ; et les deuxièmes regroupant les emprunts (*fioul*). La matrice concernant la morphologie est celle qui fait le plus réfléchir l'auteur tant sur les précisions théoriques que terminologiques, à tel point que le chapitre cinq est exclusivement dédié à l'éclaircissement des bases morphologiques, affixes et marques flexionnelles. Ces précisions contribuent au fractionnement des matrices internes morphosémantiques selon la construction par affixation (*détatouer*), flexion (*une repréaille*) ou composition (*voiture-bélier*), ainsi que par imitation (*tutur*) ou déformation (*reuch*). Les matrices syntactico-sémantiques, à leur tour, sont classifiées selon si le processus de créa-

tion du néologisme a souffert un changement de fonction syntaxique (*le pleurer*) ou de sens (*souris*). Et, en dernier lieu, les néologismes construits par une matrice nommée purement morphologique sont caractérisés notamment d'une réduction de la forme (*déj*).

La troisième et dernière partie examine les difficultés émanant de la production des néologismes en contexte. L'auteur mène ainsi une réflexion approfondie autour des néologismes et le statut de l'énonciation dans le chapitre sept. Sablayrolles se questionne sur la multiplicité des situations énonciatives et les membres de l'échange langagier au sens large de l'interprétation des néologismes. De la sorte, l'auteur conclut que « l'altérité du néologisme perçu exige un travail d'interprétation particulier. [...] il faut construire son sens, à partir de ses éléments constitutifs pour un mot construit, ainsi qu'à partir du cotexte et du contexte » (p. 195). Il poursuit son analyse de la *néonymie* la caractérisant de procédé linguistique d'autant plus justifiable qu'il est essentiel à la dénomination de nouvelles réalités technologiques, juridiques, sociales, littéraires, etc. Sablayrolles concède en outre quelques pages aux néologismes littéraires ; des pages dédiées aux spécialistes des dits néologismes, vu que « des néologismes entrés dans le lexique courant ont eu une origine littéraire souvent méconnue » (p. 205).

Suite au renouvellement de la langue française et aux néologismes techniques et littéraires, une politique linguistique et un aménagement de la langue trouvent leur essor. C'est ainsi que l'auteur entreprend dans le chapitre huit de l'ouvrage une recherche historique sur les documents officiels et politiques de l'état français ordonnant et normalisant l'usage de la langue française, de même qu'une brève histoire des institutions en charge de cette langue, leurs critères de choix pour l'introduction de nouveaux termes et le classement des procédés.

Le chapitre neuf est la dernière contribution de ce spécialiste de la néologie à cet ouvrage. Des questions d'ordre sociolinguistique y sont traitées. En effet, dans ce chapitre, le lecteur dispose d'informations significatives quant aux créateurs, aux diffuseurs et aux circuits de diffusion des néologismes. Conformément à l'étude des agents de l'évolution de la langue par Hagège (1987), Sablayrolles corrobore les conclusions de ce linguiste affirmant que le moteur principal de l'évolution du lexique est la presse, dans ses versions écrite et audio-visuelle, grâce à la mise en circulation et les repris des néologismes. Par ailleurs, de nouveaux moyens de suivi de ces créations lexicales sont apparus compte tenu du développement de l'informatique, des grands corpus numérisés et d'internet. Quant aux domaines néologiques, c'est-à-dire ceux où la veille néologique est présente, la mode, la vie nocturne et le *clubbing*, le monde numérique, la culture, le divertissement, etc. offrent un grand nombre de néologismes ; tandis que les domaines du droit ou de la religion n'en regorgent guère. Tous ces contributeurs à la veille néologique ont comme dernière caractéristique l'internationalisation des modes de vie, de pensée et de la propre langue.

L'auteur clôt son ouvrage à l'image d'un cadeau annexé en regroupant les champs d'analyse de la base de données *Neologia* qui ont été repris pour l'essentiel dans la plateforme *Néoveille*, deux des répertoires électroniques les plus remarquables de la langue française, de même que d'autres langues romanes en néologie. Les informations que ces deux bases de données nous prodiguent comprennent l'identification de la lexie et ses aspects morpho-syntaxiques basiques et syntactico-sémantiques ; des données proprement néologiques (langue source, mode, etc.) ; et d'autres renseignements relatifs aux contextes.

Au moyen de précisions théoriques et de réflexions pertinentes concernant la veille néologique, la diversité des typologies de néologismes et la multiplicité des utilisations et des utilisateurs de la néologie, ce volume a le mérite de faire le point sur les avancées dans ce domaine particulier de la linguistique et de mettre en consensus les divers problèmes que soulèvent les nouvelles lexies aux niveaux théorique et pratique, tout en soumettant des réponses significatives aux lecteurs de l'ouvrage. « La néologie est un phénomène scalaire et pas discret » (p. 53), motif primordial pour rester attentifs à ses progrès.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARTIER, Emmanuel (sd) : *Néoveille, plateforme de repérage, analyse et suivi des néologismes en sept langues*. Laboratoire LIPN, Université Paris 13 SPC. URL : <https://tal.lipn.univ-paris13.fr/neoveille/html/login.php?action=login>.
- GÉRARD, Christophe & BERNHARD, Delphine (sd) : *Logoscope - Veille et ressource néologique*. Laboratoire Lilpa, Université de Strasbourg. URL : <https://lilpa.unistra.fr/fdt-projets/projets-en-cours/logoscope>.
- GUILBERT, Louis (1973) : « Théorie du néologisme ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 9-29. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1973.1020>.
- HAGÈGE, Claude (1987) : *Le Français et les siècles*. Paris, Éditions Odile Jacob.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (sd) : *FranceTerme*. URL : <http://www.culture.fr/franceterme>.
- REY, Alain (1976) : « Néologisme, un pseudo-concept ? ». *Cahiers de lexicologie*, 28, 3-17.
- TOURNIER, Jean (1985) : *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*. Paris, Honoré Champion / Genève, Slatkine.
- TOURNIER, Jean (1991) : *Précis de lexicologie anglaise*. Paris, Nathan.
- VALETTE, Mathieu & Étienne PETITJEAN (sd) : *Pompano*. Laboratoire Atilf, Université de Nancy. URL : <https://www.cnrtl.fr/outils/pompamo/>

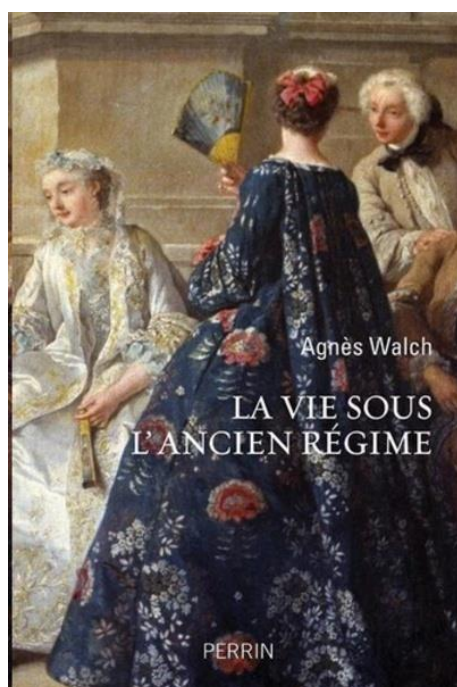
À la veille de la Révolution la France était un pays heureux*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6247-6248



Après s'être interrogée dans ses publications précédentes sur l'*Histoire du couple en France, de la Renaissance à nos jours* (2003), l'*Histoire de l'adultère* (2009) ou *Duel pour un roi : Mme de Montespan contre Mme de Maintenon* (2014), Agnès Walch, historienne et actuelle rectrice de l'académie de Reims, arrive avec un nouvel essai sur la vie d'une société emportée par le vent de la Révolution de 1789. Dans son volume intitulé *La Vie sous l'Ancien Régime*, paru en février 2020 chez Perrin, Walch dresse le portrait d'une société disparue en faisant le point sur la situation politique, économique et sociale et même sur les habitudes quotidiennes des Français au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. La réflexion se limite à ces deux siècles, plus ou moins de

Louis XIII jusqu'à la Révolution, le XVI^e siècle y est omis, car Walch prétend qu'un tournant s'était produit vers 1630-1640 et qu'à partir de cette date la société française devient de plus en plus « moderne » en se rapprochant, dans plusieurs aspects, de la société contemporaine.

L'auteure avertit des visions schématiques de ces moments historiques, si répandues dans nos écoles, selon lesquelles la société d'Ancien Régime n'était que violente, inégalitaire, pesante, entravant les libertés. Même si tout cela est vrai, il faudrait éviter une interprétation trop réductrice, car il s'agit d'une construction a posteriori

* Au sujet de l'ouvrage d'Agnès Walch, *La Vie sous l'Ancien Régime* (Paris, Perrin, 2020, 368 p. ISBN : 978-2-262-07434-0).

qui nous est venue de beaucoup d'historiens, depuis Michelet jusqu'à Pierre Goubert et Philippe Ariès et à ce propos l'auteure constate que :

la représentation pessimiste du passé relève d'une position héritée des Lumières et de l'idée de progrès. Cette forme de démarche téléologique rejette pêle-mêle la religion, la philosophie, les valeurs et les efforts déployés par nos ancêtres pour faire face à l'adversité et à la précarité de leurs conditions d'existence. Leurs descendants [...] ont souvent trouvé que l'industrialisation et l'exode rural du XIX^e siècle avaient rendu les conditions de vie bien plus pénibles, accréditant ainsi le souvenir d'un temps sinon béni, du moins agréable (p. 10).

On dirait alors que son interprétation historique confirmerait ainsi l'origine de ce *mal du siècle*, un profond malaise des hommes victimes d'un monde économique où il devient impossible de vivre dignement, le sentiment qui se détache de plusieurs œuvres littéraires du début du XIX^e siècle, rappelons-nous de Chateaubriand ou de Musset par exemple. Le principal atout de cet ouvrage est, à notre avis, son ambition de rendre à l'Ancien Régime sa complexité historique et de confronter les sources de la propre époque à l'image qu'en dessinent les historiens. Walch prend ainsi la suite de François Bluche (*La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*) et développe ses recherches dans la même lignée qu'Antoine Lilti, qui a récemment publié *L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité* (2019).

Tout au long de presque quatre cent pages l'auteure confirme que la vie était difficile sous le règne des Bourbons et en même temps elle démontre que la majorité des Français n'est pourtant pas malheureuse, ils l'écrivent ou le chantent dans leurs mémoires, récits ou journaux intimes. L'approche thématique, adoptée par Walch, lui permet de montrer comment fonctionnait la société, d'explorer les mentalités et les comportements et d'y constater une cohérence : il y a eu une société « d'ordre », une société ordonnée en une cascade de déférences, où les rapports entre les individus sont fluides, chacun étant à une place déterminée, sans que des barrières rigides soient élevées entre les personnes ; régnait alors « une mixité sociale », la vie était plus tranquille, au rythme de la Nature et l'auteure perçoit cette société comme recherchant l'harmonie et regardant vers le bonheur.

L'ouvrage est rédigé du point de vue de l'histoire, mais la lecture peut être tout à fait enrichissante aussi pour les spécialistes en Lettres: c'est ainsi qu'Agnès Walch mentionne et cite, à plusieurs reprises, de grands écrivains comme Voltaire, Molière, Jean de La Fontaine, Fénelon, Mme de Sévigné ou d'autres, moins connus (Louis Moréri, Gilles Ménage). Bien comprendre une période historique constitue un des points essentiels de la critique littéraire traditionnelle et aide à l'interprétation des œuvres conçues durant cette époque. Ce travail souligne, à notre avis, la proximité entre l'histoire et la littérature, si les bons historiens étudient et utilisent des outils

littéraires, les spécialistes en Lettres devraient faire de même *vice-versa*, afin de favoriser, en dehors des cadres disciplinaires, la co-construction des connaissances sur les objets d'études. De ce fait il faut remarquer que nous avons apprécié l'investissement personnel de l'auteure, son enthousiasme et surtout l'adoption d'une position pluridisciplinaire.

Concernant la structure, un avant-propos, neuf chapitres et un épilogue composent l'ouvrage. Dans l'Avant-propos l'auteure explicite sa problématique et lance quelques questions principales de son essai : qu'est-ce qui fait la douceur de vivre dans la France d'Ancien Régime ?, comment est née cette idée d'un ancien temps béni ?, est-ce une spécificité française ?, comment les gens parlaient-ils de leur époque ? (pp. 7-18). Les chapitres qui suivent après l'introduction sont regroupés en trois ensembles. La première partie, sous le titre « Le socle des croyances » (chapitres I–III), s'ouvre par une réflexion sur la confiance en une monarchie de droit divin qui soude les sujets français. Ils aiment leur roi et avant 1789 il n'est pas question de remettre en cause l'autorité royale (p. 31). Contrairement à l'idée reçue, la plupart des gens perçoivent comme un danger un changement des hiérarchies, car « elles rendent le monde lisible en clarifiant les comportements, les attitudes de groupe l'emportant sur celles des particuliers » (p. 33). La primauté de l'individu sur les corps constitués n'émerge qu'assez tard, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, portée par la pensée des Lumières. En d'autres termes, l'Ancien Régime n'est pas une histoire d'émancipation politique du peuple, conclut Agnès Walch.

Le premier chapitre décrit d'une manière assez détaillée cet attachement des Français à la personne royale, on peut même parler de « patriotisme populaire ». Les révoltes ne visent pas le système politique, mais uniquement l'écart de richesses et de dignités entre les plus faibles et les plus forts. Le deuxième chapitre explore le point le plus sensible de l'époque, le système des impôts qui, depuis son origine, cumulait des défauts graves et était si lourd qu'un réel décollage économique du pays devenait impossible. L'auteure cite Necker selon lequel « cette législation est-elle tellement embrouillée qu'à peine un ou deux hommes par génération viennent-ils à bout d'en posséder seulement la science » (p. 58), c'est la Révolution qui en effectuera une remise à plat. Mais Walch remarque que le pouvoir est conscient de l'inégalité fiscale et tente régulièrement d'y remédier, mais ce sont souvent les parlements qui s'érigent contre ces tentatives en défendant leurs intérêts propres (pp. 64-65). Il est à souligner que le tiers état dissimule souvent ses richesses de peur d'avoir à payer pour les plus démunis ou d'avoir à payer tout court (p. 81). Le troisième chapitre aborde la foi religieuse, un socle important de l'Ancien Régime, qui favorise l'osmose et « vivifie le royaume », pour reprendre les termes de Walch. Bien que l'auteure ne masque pas l'émergence du rationalisme cartésien et les écarts libertins, l'impression de force semble tout de même une authentique unité spirituelle du royaume, Walch conclut même que Louis XIV, en restaurant l'unité religieuse par la révocation de l'Édit de Nantes, créait des

conditions de vie plus harmonieuses et apaisées. Là, on ne peut pas tout à fait partager l'opinion de l'auteure, mais on reconnaît que sa thèse est bien audacieuse.

Dans les trois chapitres qui constituent la deuxième partie, intitulée « Les habitudes du quotidien » (chapitres IV–VI), Walch intensifie la position pluridisciplinaire et en combinant les tableaux et les dessins de l'époque ainsi que les ouvrages de morale écrits par le clergé ou les témoignages littéraires, elle tente de restituer la vie quotidienne sous l'Ancien Régime. On apprend beaucoup sur le nombre des jours chômés à la campagne, sur « le plaisir de manger » qui se développe alors. Les Français semblent même devenir assez capricieux dans leur alimentation, au moins ceux qui peuvent se le permettre. La société commence à donner un poids aux odeurs et aussi à la propreté, incluses celles des villes. Walch cite quelques passages de l'ouvrage *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier où l'écrivain met en garde contre la pollution de l'air et de l'eau (pp. 157-159). Le plaisir du paraître se développe parmi la noblesse et la bourgeoisie, « l'ordre social doit se voir » et la frénésie de parure vivifie l'économie. Walch y voit les origines de la *French touch* qui rendra la mode française connue aux quatre coins du monde déjà au XVIII^e siècle, grâce aussi à la publicité naissante que des journaux tel *Le Cabinet des modes* diffusent au-delà des frontières du royaume. Les règles de civilité ou les manières protocolaires se diffusent massivement à partir du XVII^e siècle et pénètrent aussi le cercle de la bourgeoisie. Walch ne cache pas qu'il y a encore beaucoup de violence et insécurité, mais elle démontre aussi que l'État royal tend avec le temps à diminuer cette violence, à désarmer la population (pp. 213-216). Il est aussi à noter que le code de procédure criminelle de 1670 rend l'usage de la torture moins systématique et au XVIII^e siècle elle disparaît.

Dans la troisième partie, « Les plaisirs de la vie » (chapitres VII–IX), l'auteure s'élève contre le schéma caricatural selon lequel le XVII^e siècle serait sérieux, sévère et glorieux, et le XVIII^e, par contre, libertin, licencieux et dépravé. Walch affirme qu'il ne faut pas penser l'époque du classicisme comme monolithique et défend la thèse suivante : le XVII^e siècle regarde vers le plaisir, la joie de vivre et le bonheur et « jette les bases pour que ce dernier soit largement partagé comme idéal au siècle suivant » (p. 225). Tout au long des trois chapitres dont ce troisième bloc thématique est composé, elle souligne plusieurs aspects importants qui apparaissent au siècle du Roi Soleil et qui continueront à l'époque des Lumières : l'instauration des conférences publiques qui commencent à vulgariser les savoirs, le progrès de l'alphabétisation, la fusion des élites intellectuelles (indépendamment si elles viennent de la noblesse d'épée, de robe ou de la bourgeoisie), l'avancement des idées qui considèrent que « l'infériorité des femmes est un fait au moins fort douteux » (p. 230), l'expansion de l'instruction des filles ou la modification des hiérarchies grâce à la pénétration des valeurs bourgeoises. Le dernier chapitre est particulièrement intéressant : l'auteure y explore la lente, mais progressive promotion conjugale de la femme au siècle des Lumières quand le bien-être familial et le rêve d'une vie conjugale paisible sont devenus

l'une des principales aspirations de l'époque. Certes, les femmes sont, juridiquement, soumises, d'abord à leur père, puis à leur mari, pourtant Agnès Walch fait surgir une réalité plus complexe, faite de résistances, d'arrangements ou d'échappées individuelles grâce aux cas repérés dans des archives ou dans les œuvres de l'époque pour conclure que les femmes semblent bien plus indépendantes qu'un siècle plus tard, « lorsque le Code civil de Napoléon les aura pétrifiées dans une subordination légale » (p. 317). Le XIX^e siècle sera beaucoup plus rigoureux dans les matières conjugales et familiales que l'Ancien Régime.

Dans l'épilogue Walch conclut que « à la veille de la Révolution le pays est heureux ». Et même, poursuit l'auteure, « la plupart des sources convergent vers un sentiment de bonheur » (pp. 330-31). L'historienne plaide pour une approche complexe qui, au lieu de souligner certains aspects médiévaux de l'Ancien Régime (le régime monarchique ou la place encore centrale de la religion), en accentuerait plutôt la variété et la complexité de l'époque.

Pour finir, signalons l'intérêt de l'ouvrage, notamment pour les doctorants, les enseignants et les chercheurs qui s'intéressent aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'ouvrage est bien écrit et bien documenté, nous avons apprécié son organisation, la richesse des citations et l'index des auteurs à la fin qui facilite l'orientation. En revanche, il faut ajouter que nous avons observé un petit déséquilibre concernant les deux siècles : l'auteure consacre, involontairement peut-être, beaucoup plus de pages au XVII^e siècle au dépit du XVIII^e. Certes, soulignons-le (comme Walch le fait d'ailleurs) que les problèmes du XVIII^e siècle français s'enracinent au siècle précédent et la distribution des analyses et des réflexions est due probablement à ce facteur, mais on aurait apprécié un peu plus d'approfondissement quant au siècle des Lumières. En tout cas, on recommande vivement cet essai qui constitue une contribution précieuse au débat sur le passé d'une époque que certains historiens désignent sous le terme de « première modernité » et dont l'intérêt principal consiste en une mise au point de la complexité historique de la période de l'Ancien Régime contre les idées trop hâtivement reçues.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BLUCHE, François (1980) : *La Vie quotidienne au temps de Louis XIV*. Paris, Hachette.

LILTI, Antoine (2019) : *L'Héritage des Lumières. Ambivalences de la modernité*. Paris, Seuil / Gallimard.

WALCH, Agnès (2003) : *Histoire du couple en France, de la Renaissance à nos jours*. Rennes, Éditions Ouest-France.

WALCH, Agnès (2009) : *Histoire de l'adultère*. Paris, Perrin.

WALCH, Agnès (2014) : *Duel pour un roi : Mme de Montespan contre Mme de Maintenon*.
Paris, Tallandier.

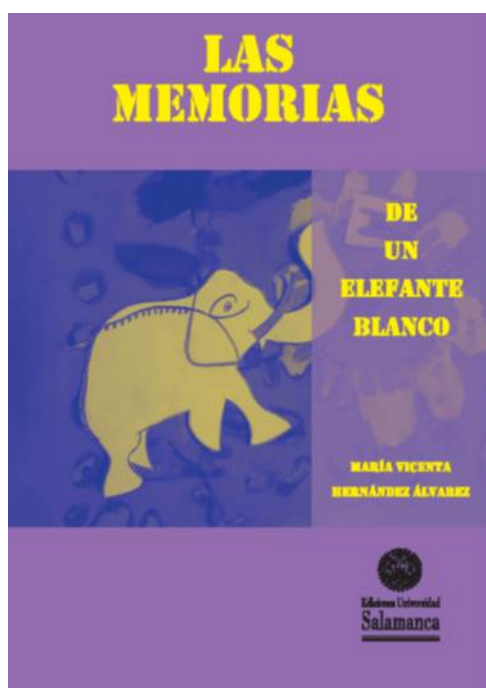
Judith Gautier y su proyecto autobiográfico *Mémoires d'un Éléphant blanc*, ahora en castellano*

Carmen PÉREZ RODRÍGUEZ

Universidad de Salamanca

carmenpro@usal.es

ORCID: 0000-0001-8686-4827



El libro que reseñamos corresponde a la primera traducción al castellano de la obra de Judith Gautier *Mémoires d'un Éléphant blanc* que, en su momento, fue editada varias veces en Francia, acompañada incluso de ilustraciones, traducida al inglés y publicada en Estados Unidos. La primera parte de *Las memorias de un elefante blanco*, de la profesora e investigadora del Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Salamanca, María Vicenta Hernández Álvarez, presenta la influencia del padre de Judith, Théophile Gautier, y del parnasianismo, así como un recorrido por sus publicaciones en varios géneros literarios insistiendo en aquellas que suponen un antecedente en motivos o formas a las *Mémoires*, cuya traducción ocupa la segunda parte

del libro.

En 2017 se celebró el centenario de la muerte de Judith Gautier quien, al igual que otras escritoras, ha sido redescubierta gracias a homenajes póstumos. Tildar la obra orientalista de Gautier como simple fruto de herencia y modas, sería injusto. Adjudicarle unas alabanzas desmesuradas, o hacer que diga lo que los lectores y críti-

* Acerca del libro de María Vicenta Hernández Álvarez, *Las memorias de un elefante blanco* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, colección "Memoria de Mujer", 2018, 192 p. ISBN: 978-84-1311-153-7).

cos de hoy en día quisieran escuchar, son prácticas poco objetivas. Aunque para algunos lectores recuerde a Flaubert o a su propio padre, para otros, Judith supera a ambos al pintar con gracia, fuerza y cierta ironía los sentimientos más inherentes al ser humano sin caer en el sentimentalismo.

Fue la primera mujer en entrar a la Academia Goncourt, en 1910, cuando tenía sesenta y cinco años. Produjo obras literarias de todos los géneros que, a pesar de contar con pocas reediciones en la lengua original y escasas traducciones a otras lenguas, se encuentran hoy en Gallica, la biblioteca digital de la BnF. También fue crítica de arte y de música, traductora, escribió libros de viajes y sus propias memorias.

La profesora Hernández Álvarez reconoce que *Mémoires d'un Éléphant blanc* fue la primera obra de Gautier que cayó en sus manos y, después de conocer el resto, este relato le parece el resultado al que las demás ficciones narrativas quieren llevar: «La “entrada fantástica” a unos contenidos “explícitamente autobiográficos”». El año de publicación de las *Mémoires*, 1893, coincide con el de su última gran novela histórica y es también el punto de inflexión en la trayectoria de la autora que se sumerge en un proyecto autobiográfico, aunque ensayos, cuentos y teatro la seguirán acompañando hasta sus últimos días. Por ejemplo, a través de puestas en escena simbolistas para su teatro de marionetas, espectáculos que ofreció durante toda su vida en su propia casa, Gautier descubría la parte oculta y onírica de la realidad. Además, siempre mostró admiración hacia la vida nómada e imprevisible de los comediantes, llena de viajes y ficciones.

A partir de los 11 años, Judith contó con libre acceso a la biblioteca de su padre y le ayudó en la preparación del *Roman de la Momie*. Fue, durante toda su vida, una incansable recolectora de vestigios del pasado amenazados por la civilización moderna. Aprendió chino y persa y tradujo los ciento doce poemas chinos que compondrán *Le livre de Jade*, publicado en 1867. En su casa no solo se formó en ciencias y arte, sino que también bebió del misticismo y las ciencias ocultas, tan de moda en el París de la época, y se interesó especialmente por el atractivo erótico del andrógino, modelo ambiguo que encarnarán sus personajes masculinos en varias ocasiones. En *Le Collier des jours: souvenirs de ma vie*, da muestra de sus lecciones de piano, de danza clásica y de su interés por los interesantes personajes que su padre invitaba a casa. Pronto entabla amistades en los círculos literarios y musicales, y a los dieciocho años comienza a escribir en catálogos de exposiciones de arte.

Se casa con Catulle Mendès, un discípulo de Leconte de Lisle, gran representante del parnasianismo que organiza en su casa discusiones literarias y filosóficas a las que Judith también asiste. Se entrega al estudio y la escritura al modo parnasiano, aunque la libertad de formas será en ella una marca de originalidad. La separación de Mendès, que la ignoraba y engañaba y con quién había conocido a grandes genios como Wagner y Hugo, pone fin a su época parnasiana.

En su gusto por las tierras lejanas que nunca visitó, cultivará disciplinas como la antropología, la etnografía o la arqueología. *Les Peuples étranges* (1879), obra de carácter divulgativo con un formato parecido al “cuaderno de viaje”, es buena muestra de sus meticulosas investigaciones. El capítulo tercero, «Un día en el reino de Siam», comentado extensamente en la primera parte de la obra aquí reseñada, anuncia algunos de los motivos de *Mémoires d'un Éléphant blanc*. Además, la autora de la traducción nos indica la posibilidad de que Judith se inspirara para las *Mémoires* en dos obras: *Les Mémoires de l'éléphant* (1771), de Jean-Henri Marchand, y *Voyage dans l'Inde, la Chine, le Japon* (1891), de L. Peyrin. En esta última, aparece la presencia del elefante relacionada con la felicidad en el reino de Siam y la encarnación en elefante como etapa intermedia entre realeza y divinidad.

La Conquête du Paradis (1887) –*L'Inde éblouie*, en su última versión– supuso para Judith 7 años de investigación y 26 de reescritura. Narra la toma francesa de Madrás, influenciada por *Las Mil y Una Noches*, las *Lettres Persanes* de Montesquieu, *Zadig* de Voltaire y varios textos védicos. En esta novela histórica, aparecen varios elefantes que son la encarnación de Ganesha, dios de la sabiduría que simboliza el éxito, el poderío y la protección. Además, deja ver la concepción dual del amor que tiene la escritora: cortés y romántico, por un lado, dominador y angustioso, por otro. En este sentido, el aislamiento del mundo y la espera inactiva de los personajes femeninos revelan cierta igualdad entre las mujeres orientales y occidentales. Incluye también escenas pedagógicas en la descripción informativa y poética de todo tipo de realidades a través de informantes sabios e informados ignorantes y agradecidos. Además, la narración de cruentas batallas épicas se entremezcla con grandes dosis de humor e ironía.

Estas dos obras servirán para la génesis de Iravata, el elefante blanco que escribe sus memorias, publicadas en 1893 como un cuento para niños. Si su estilo sencillo hacen a las *Mémoires* aptas para todas las edades, su lectura no resulta tan fácil, ya que presenta varias capas: la informativa, la entretenida, la pedagógica, la exótica, la erótica, la violenta, la mística, etc. En este formato, la autora sigue empeñada en combinar la historia, la documentación y la vida cotidiana con la ficción y lo extraordinario. Aunque se mueva en otros tiempos y espacios, el amor trágico está presente en todas las civilizaciones: un amor en lucha contra tradiciones o poderes opresores que condiciona a los héroes y desencadena escenas crueles y violentas que no pierden en belleza.

Cuando el elefante blanco estaba aprendiendo a escribir, todos esperaban que anotara revelaciones sobre las transmigraciones del alma de rey que ocupaba su cuerpo, pero, en lugar de ello, redactará sus memorias. En la infancia, había sufrido rechazo por parte de su manada, ya que era el único albino y, en cautividad, aprendió a someterse, obedecer y resignarse para no volver a pasar hambre o sed, en su faceta más instintiva, y para no añorar nunca más la libertad perdida, en su faceta espiritual. Orgulloso de ser tratado como un buen augurio para el reino, señal de felicidad, vic-

toria y prosperidad, se fue olvidando de lo que eran las aventuras de la vida salvaje, cambiadas ahora por una monotonía indolente.

Su dueña lo entiende, su *mahout* o cuidador le muestra sus sentimientos y en su nuevo dueño llega a ver un amigo a quien proteger. Sin embargo, en algunos momentos, Iravata se muestra consciente de su naturaleza salvaje al darse cuenta de que piensa sólo en sí mismo, de que es esclavo de su enorme apetito. Llega a matar a traición, tal y como aprendió de los hombres, con fiereza salvaje, pero también con humana valentía, entrega y heroísmo, lo que le permite liberar al príncipe y conseguir su propia libertad: ya no tendría cuidador. Así, siente que lo han elevado a la dignidad del ser humano. Sin embargo, en la nueva condición, el elefante será esclavo de Parvati, hija de sus amos; esclavitud que, paradójicamente, representa para él el paraíso. La aceptación, la complicidad, el aprendizaje, los diversos juegos y placeres con la niña nos muestran una sólida relación de amistad cargada de erotismo.

La metaliteratura está presente en el libro, no sólo porque con sus referencias la autora nos invite a revisar su obra completa o los textos europeos y védicos en los que se inspira, sino porque se narran dos fábulas a lo largo del relato, una en boca del elefante y otra enunciada por el anacoreta que Iravata y Parvati encuentran cuando se fugan a la selva. La educación de la niña en su casa, al igual que la de Judith, fue muy variada: música, danza, escritura y poesía, y sirvió también al elefante, que aprendió así la fábula que transcribe en el libro de sus memorias y que trata sobre la desconfianza que nos permite no sucumbir al engaño de los desconocidos.

En palabras de la traductora, el deseo más auténtico de Judith queda plasmado, mejor que en sus escritos autobiográficos como *Le Collier des jours*, en obras de ficción como las *Mémoires*. El empeño del elefante blanco en olvidar su paraíso original, salvaje y libre en los bosques de Laos, y conformarse con el paraíso artificial del presente puede significar para Judith y sus lectores la necesidad de un refugio exótico, de un paraíso lejos de la vulgaridad y la fealdad de la vida moderna: moderación y serenidad, para los héroes masculinos; aceptación, resignación y sacrificio para las figuras femeninas. Este es el camino de aprendizaje que Judith propone en sus obras, el único paraíso posible.

En esta ficción, la utilización del elefante no es baladí. Por un lado, el que sea blanco permite a la estudiosa Judith introducir el tema de la reencarnación, presente en el hinduismo y el budismo imperantes en los territorios representados. La veneración que profesan algunos pueblos a dicho mamífero se debe a la creencia de que el alma de los reyes transmigraba a este nuevo cuerpo antes de la última reencarnación de los mismos en una deidad. Así, se incorpora también la connotación cultural y supersticiosa de que el elefante representa un buen augurio, el éxito y la prosperidad del reino al que pertenece.

Por otro lado, el elefante del relato es susceptible de educación y mejora. Le resulta difícil escuchar y entender, pero más aún comprenderse a sí mismo y hacerse

entender: si sus barridos y pataleos asustan y su movimiento de orejas simboliza alegría, sólo su escritura muestra el deseo de amistad, ternura y pasión que no puede expresar de otra manera. Al final del cuento, Irvata parece haber conseguido, sin otorgarle mucha importancia, aquello que Judith tanto apreciaba: la vida viajera del comediante. A pesar de no haber viajado demasiado, la escritura será para la autora el mejor vehículo de transporte. Al igual que el elefante, que accede fortuitamente a la sabiduría de los brahmanes aprendiendo así a escribir, Judith tiene acceso desde muy pequeña a grandes privilegios tales como la biblioteca y los contactos de su padre. De esta manera, se entrega de por vida al estudio y la escritura, buscando refugio en mitos, en leyendas y en viajes ficticios a lugares lejanos.

A través de una audaz elección del léxico, la profesora Hernández Álvarez promueve un viaje al glorioso pasado de las grandes civilizaciones del sudeste asiático, destinado a los lectores hispanohablantes que aún no dominan la lengua de Molière. Los recursos utilizados para transmitir imágenes nítidas y plásticas de la arquitectura y los decorados de dichos lugares son, entre otros, las metáforas, la écfrasis, las enumeraciones exhaustivas o las descripciones pormenorizadas del lujo y el adorno que se mantienen escrupulosamente en la traducción. Tampoco echamos de menos la gracia, la fuerza y la ironía que caracterizan el lenguaje literario de Judith, ya que la traducción se sirve también de ellos para representar los sentimientos humanos más profundos.

Además, nos gustaría resaltar el gran trabajo de documentación realizado por la traductora que, sin duda alguna, habrá debido indagar en la mitología y filosofía hindú, así como en las costumbres de la vida cotidiana, desde los atavíos personales hasta las fiestas y el marco arquitectónico en la que se desarrollan las diferentes escenas.

Si, como queda dicho, esta obra de ficción se acerca más que ninguna de las autobiográficas a la verdadera Judith Gautier, se hace más que recomendable no sólo la lectura del original, de ser posible, sino también de la traducción al español, así como del excelente estudio preliminar con que cuenta la edición de María Vicenta Hernández Álvarez, en esta su primera versión en castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARCHAND, Jean-Henri (1771): *Les Mémoires de l'éléphant, écrits sous sa dictée et traduits de l'indien par un Suisse*. Amsterdam / París, J. P. Costard.

PEYRIN, Laurence (1891): *Voyage dans l'Inde, la Chine, le Japon. Mœurs, usages et coutumes des peuples de ces contrées*. Tours, Alfred Cattier Éditeur.

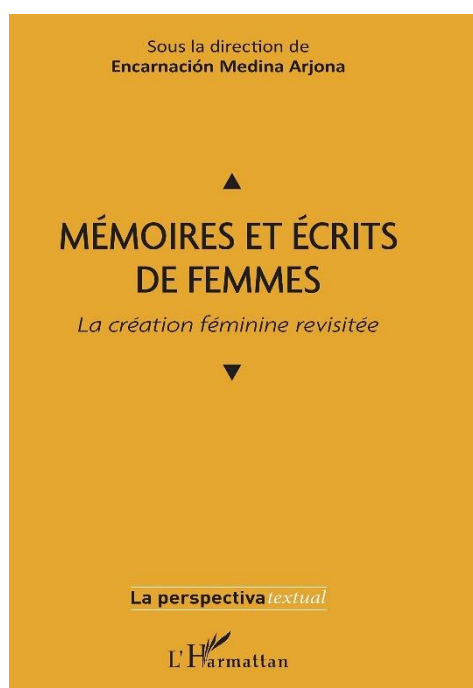
Sobre la (múltiple) exclusión femenina: una contribución a nuestra herencia cultural*

Lorena ROMERO GONZÁLEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Lorena.Romero2@alu.uclm.es

ORCID: 0000-0001-7614-0032



Desde la segunda mitad del siglo XX, en el contexto de la crítica literaria y artística, se viene examinado «la desigualdad social, cultural y simbólica» (Segarra y Carabí, 2000: 7), especialmente dentro de la ficción literaria, con el fin de derrocar el androcen-trismo imperante en las artes y denunciar todo indicio sexista y patriarcal. A raíz de ello, surgen diversas investigaciones de índole política, étnica, religiosa, histórica, etc., que muestran la interdisciplinariedad característi-ca de dicha crítica. En esta línea, el presente volumen compila varias de esas disciplinas haciéndolas girar en torno a un mismo eje temático: la (múltiple) exclusión femenina. Para ello, los participantes, en su mayoría mujeres de trayectoria reconocida en este campo, siguen la pista de tales discriminacio-

nes haciendo uso y, creando a su vez, un corpus de escritos relativos a mujeres de culturas y épocas diferentes. Todo esto, tal y como adelanta Encarnación Medina Arjona (p. 9), directora de la publicación, hará reflexionar al lector sobre cuestiones como la vulnerabilidad social, los conflictos étnicos o la representación de la alteridad.

* Acerca del volumen dirigido por Encarnación Medina Arjona, *Mémoires et écrits de femmes. La création féminine revisitée* (París, L'Harmattan, Colección "La perspectiva textual", 2019, 322 pp. ISBN: 978-2-343-15934-8).

El libro aquí reseñado propone un itinerario crítico que se abre con cuatro trabajos bien diferenciados en los que se ahonda en materia étnica y religiosa. En primer lugar, Marta Segarra hace uso del componente irónico de la expresión “dormir à la belle étoile” para enseñar la doble, incluso triple, discriminación dirigida a las mujeres romaníes. En el caso de M. Carme Figuerola, se hace una incursión en la cultura musulmana a partir de la palabra escrita de tres mujeres que reflejan cómo la alteración de la idiosincrasia viene motivada por las normas sociales y familiares patriarcales. Vicente Enrique Montes presenta la novela *Celles qui attendent* de Fatou Diome quien, aun manteniendo la tradición literaria senegalesa, critica duramente el trato que recibe la mujer en ese país. En último lugar, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz da a conocer *Cette fille-là* de la autora argelina Maïssa Bey y, en particular, los mensajes integrados de denuncia contra la misoginia de su país.

Dejando atrás ese hilo conductor, conocemos la iniciativa de Béatrice Didier que apuesta por elaborar un diccionario “de creadoras” con el fin de luchar contra la exclusión de la mujer y derribar así barreras y prejuicios. Mirando hacia atrás en el tiempo cabe destacar, por un lado, el trabajo de Brígida M. Pastor, quien habla del doble reto al que se enfrentaban las escritoras decimonónicas para poder autentificar su voz como mujer: qué y cómo escribir; por otro, María Victoria Rodríguez Navarro se adentra en la lírica renacentista y ensalza la figura de Louise Labé, quien se alejó del prototipo de “mujer-objeto” para anteponer a la “mujer-sujeto” en su discurso.

A continuación, se ponen de manifiesto las experiencias traumáticas, a la par que reveladoras, vividas por varias mujeres en algunos de los tiempos más convulsos de la historia universal. Entre ellas, Nuria Añó se ocupa de la actriz y guionista judía de Hollywood Salka Viertel y de su actitud frente al nazismo; Marie France Borot presenta a una memorialista y testigo de las grandes atrocidades sucedidas en los campos de concentración de Auschwitz y Ravensbrück; Ana Moreno Soriano e Isabel Segura Moreno analizan las *Memorias de Melancolía* de María Teresa León, centradas en los tiempos de exilio; y, por último, Cristina Solé Castells profundiza en la necesidad de Clara Malraux por conocerse y definirse.

A medida que avanzamos en la lectura, encontramos estudios como el de Claude Benoit Morinière dedicado a la escritora Griséldis Réal; en concreto, a dos de sus obras que muestran un claro compromiso con la causa y defensa de los derechos de las prostitutas. Asimismo, Azahara Galán Sánchez indaga en la confusión de género con la que juega Rachilde¹ en sus relatos. Vicenta Garrido Carrasco hace uso de los cuentos de Madame d’Aulnoy y de Perrault con el objetivo de dar a conocer la exclusión de la mujer en la sociedad patriarcal, haciendo hincapié en el concepto de “belleza” y su estrecha relación con el triunfo o el rechazo. En último lugar, Luisa Montes

¹ Pseudónimo masculino de la escritora Marguerite Eymery.

Villar se inclina por la temática de la identidad y del cuerpo femenino en las obras de Adelaida Blázquez.

En el ámbito iberoamericano y, más concretamente, brasileño, Hortensia Caro Sánchez nos transporta a los ritos y cultos de la memoria popular de Brasil a través de la figura femenina estereotipada de Pombagira. Ana María Colling se fundamenta en textos legislativos brasileños para reflejar la larga historia de violencia hacia el sexo femenino. Por su parte, Losandro Antonio Tedeschi basa su estudio en la idea de “género” junto con la de interculturalidad, tomando como puntos de referencia principales las regiones fronterizas entre Brasil, Paraguay y Bolivia.

La discriminación múltiple se ve reflejada, sobre todo, en los estudios de María Luisa Guerrero Alonso, quien presenta la historia de lucha por la integración social femenina de Olympe de Gouges, y de José Luis Miguel Jover que, desde una perspectiva más amplia, analiza los factores excluyentes referidos a las mujeres de la historia antigua griega.

Por su parte, Lydia de Haro Fernández retrata la condición femenina en el marco de la Francia rural del siglo XIX a través del personaje de *Victoire la Rouge* de Georges de Peyrebrune². Myriam Mallart y Àngels Santa demuestran, en sus trabajos respectivos, que ni las élites sociales ni la alta sociedad viven al margen de tales discriminaciones, presentando los casos de Catherine Pozzi (Mallart) y de Marie-Julie de Cavaignac (Santa). Finalmente, resaltamos la contribución de Ángeles Sirvent Ramos, que rinde homenaje a las primeras escritoras de la literatura subsahariana, quienes contribuyeron, al igual que los hombres, a la formación del patrimonio cultural de esta parte de África.

En definitiva, el volumen constituye una (re)examinación de escritos sobre nuestra realidad social, histórica y, sobre todo, literaria desde la perspectiva de género con el fin de mostrar la exclusión social femenina mencionada y poner en tela de juicio la herencia cultural que han dejado sociedades de diversas comunidades del mundo, en especial, el francófono. Para su consecución, se ha optado por una amplia pluralidad de enfoques: la combinación de escritoras de siglos pasados (Louise Labé, Olympe de Gouges o Madame d’Aulnoy) con otras de la actualidad (Alice Ferney, Maïssa Bey o Fatou Diome); lo francés y lo francófono (“l’Afrique Noire”); mujeres camufladas de hombres (Rachilde, Peyrebrune); mujeres (mal) conocidas a la sombra de hombres relevantes (Salka Viertel, Claire Malraux, María Teresa León); minorías sociales (judías, romaníes), etc. Si bien es cierto que abundan desde hace unos años los estudios vinculados a esta línea de investigación, como los de Christine Planté (2003) o de Michele de Sadeleer (2016), esta obra colectiva destaca por su riqueza cultural y disciplinar. Como resultado, el proyecto puede proporcionar al lector (más

²Pseudónimo masculino de la escritora Mathilde de Peyrebrune.

o menos especializado) una perspectiva realmente amplia que abarca desde la sociología de género hasta la crítica literaria.

Dicho esto, en el proceso de lectura hemos podido observar el silencio, la animalización, el castigo o la resignación como otros tantos rasgos discriminatorios que han acompañado históricamente al género femenino. Así pues, todos los enfoques aquí mostrados convergen en un único proyecto y con un mismo objetivo: seguir la pista a algunas de tantas mujeres que en su momento fueron acalladas pero que, gracias a estudios como el presente, no serán olvidadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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*, 103:3, 655-668.

SADELEER, Michele de (2016): *La construction de l'identité féminine dans les textes littéraires des écrivaines québécoises*. Tesis doctoral dirigida por Ángeles Sirvent Ramos. Alicante, Instituto Universitario de Investigación en Estudios de Género de la Universidad de Alicante.

SEGARRA, Marta & Àngels CARABÍ (2000): *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona, Icaria Editorial.

Joaquín Díaz-Corrales Conde

(17/05/1943 – 6/10/2020)

Si tu as la chance d'aimer la vérité, use ta vie à la faire aimer
et ce que tu auras écrit durera plus que toi.

Joë Bousquet, *Le médisant par bonté*.



Joaquín Díaz-Corrales Conde a profondément aimé la vérité, il l'a cherchée sans cesse et il a toujours cherché la meilleure façon de montrer, d'enseigner comment la chercher, à travers la langue et la didactique des langues.

Nous avons souvent l'impression d'être toujours en crise, toujours en lutte, toujours en quête... Nous avons souvent l'impression d'être trop seuls, surtout à des périodes difficiles comme celle

que nous vivons actuellement, où nous sommes entourés de peurs, d'incertitudes et de morts.

Il est difficile de parler d'une mort lorsque les informations quotidiennes nous parlent en permanence des chiffres insupportables de morts, des chiffres qui risquent de faire disparaître sous l'anonymat des personnes que Bertolt Brecht qualifierait d'indispensables car, en effet, Joaquín a été une personne qui a lutté toute sa vie et il a été un exemple, en tant que personne, comme professeur et comme maître.

Son père, militant contre le franquisme, n'a pas voulu que le jeune Joaquín suive les cours du « Bachillerato fasciste » et il l'a embauché à 14 ans comme apprenti à l'imprimerie familiale, où il a travaillé pendant quelques ans et où probablement il a appris l'importance du travail, l'amour aux lettres et la méticulosité et l'exactitude des tâches manuelles ou intellectuelles.

Loin d'abandonner les études, comme tant d'autres adolescents obligés de quitter la scolarité, il s'est inscrit aux cours du soir de Français, d'Anglais et d'Arabe à la Escuela Central de Idiomas, située à la Cuesta de Santo Domingo de Madrid, tout près du siège actuel de l'Alliance Française.

Les années soixante étaient des temps difficiles, mais pleines aussi de possibilités pour des gens inquiets, et l'étudiant est vite devenu professeur auxiliaire pour faire des dictées en Français aux nouveaux étudiants de cette école de langues. Il a commencé ainsi sa carrière et il a certainement trouvé sa vocation et son amour pour le Français, surtout aidé par une jeune étudiante qui venait d'arriver de France, où elle avait passé les deux dernières années, en compagnie de sa famille émigrée. Marisa avait étudié des cours pour étrangers à l'Université Toulouse-Le Mirail et elle est devenue pour le jeune professeur son amour, son complément, son équilibre, suivant des mots de Joaquín-même. Avec elle, il a construit toute leur vie, les deux ont formé une famille extraordinaire, ensemble ils ont lutté pour leurs passions, leurs enfants et le Français.

Ils ont accédé à l'Université à travers les « pruebas de acceso para mayores de 25 años » et Joaquín alternait ses cours à la Facultad de Filología avec ses propres cours comme professeur de Français au Centro de Instrucción Comercial e Industrial de Madrid.

Il a été Professeur de Bachillerato, Professeur « no numerario » de la Escuela de Magisterio « María Díaz Jiménez » et, finalement, Profesor Titular de cette École Universitaire, aujourd'hui Faculté d'Éducation de l'Université Complutense de Madrid.

Ses débuts comme professeur universitaire, comme pour beaucoup d'étudiants des années 70, ont été marqués par les deux figures de référence au département de Français, Daniel Poyán et Jesús Cantera. Sa continuité et l'approfondissement scientifique et professionnel ont été guidés par son directeur de thèse, Javier del Prado, sur un thème qui l'a passionné toute sa vie, « le double », dans ce cas étudié à l'intérieur de l'œuvre de Joë Bousquet.

Comme professeur et formateur de maîtres et de professeurs, il a toujours cherché à s'actualiser et se perfectionner, et des collaborations avec l'Ambassade de France lui ont permis de faire une année complète de formation au BELC et des stages réguliers au CREDIF, où il a rencontré des figures extraordinaires de la Didactique du Français et des Langues, comme Daniel Coste, Jean Duverger ou Christian Puren, avec qui il a gardé une sincère amitié, malgré la distance. C'est d'ailleurs dans ce domaine qu'il a centré à partir de ce moment-là ses intérêts professionnels et scientifiques.

Il est devenu formateur de formateurs et il a été à la tête de mouvements réformistes de la didactique des langues en Espagne, il a participé comme assesseur pour le Ministère d'Educación y Ciencia, comme formateur pour nombreux « Cen-

tros de Profesores y Recursos » et, surtout, il a collaboré à la création du mouvement associatif des Professeurs de Français en Espagne. Membre fondateur de l'Association de Professeurs de Français de Madrid, de l'association Ici et Là et de la Fédération Espagnole des Associations de Professeurs de Français, dont il a été le Secrétaire Général et le Trésorier, il est intervenu partout en Espagne en aidant les différentes associations à organiser des journées, des congrès, des stages... Il était toujours disponible pour une conversation, pour un conseil ou pour une intervention.

Passionné de sagesse, de musique, travailleur discret et toujours souriant, il est parti en faisant de l'exercice physique en compagnie de sa véritable passion, Marisa.

Avec sa famille, ses collègues, professeurs de la maternelle à l'université, « compañeros » de toutes les associations, nous garderons son sourire et sa générosité dans nos cœurs, comme dans le *ginkgo biloba*, arbre millénaire, qu'il a planté et qui le reflète maintenant.

Cher Joaquín,

Merci de toute une vie toujours généreuse, engagée et amicale, qui a fait vivre, croire et agir les associations de la FEAPF. Tu seras toujours l'un des nôtres, notre maître. Avec toute notre reconnaissance et notre amitié.

Julián Serrano Heras
Universidad de Castilla-La Mancha

María Aurora Aragón Fernández
(20/03/1933 – 6/11/2020)



María Aurora Aragón Fernández, *Marita* para amigos, colegas, discípulos y alumnos, fue para muchos profesores de Francés de la Universidad española un referente como maestra, investigadora y profesora, además de un ejemplo de proximidad humana y de carácter decidido. Perteneció a la Asociación de Francesistas de la Universidad Española desde su misma constitución, o incluso antes, porque en la célebre reunión de profesores habida entre Valladolid y Medina del Campo (en el Castillo de la Mota) en febrero de 1985

–inmediata prehistoria de la asociación y coloquio cero de los de la serie– ya disertó por invitación de los organizadores sobre el porvenir de los estudios de Francés entre nosotros. Andando el tiempo, inexorable en su curso veloz, no tardaría en llegar la ocasión en que Marita, que acababa de adquirir la condición de profesora emérita de la Universidad de Oviedo (2004), recibiera el homenaje de las compañeras y compañeros del área de Filología Francesa de todo el país, al que se sumaron también algunos colegas extranjeros. Ello quedó plasmado en las mil trescientas páginas de los dos volúmenes de *Intertexto y Polifonía* que contienen los estudios que le dedicaron nada menos que ciento cincuenta investigadores.

Su trayectoria como profesora en activo e investigadora se extendió algo más de cinco décadas: desde sus comienzos como Catedrática de Instituto, a mediados de los años cincuenta, hasta el acceso a la condición, primero, de Profesora Agregada (en 1975, en la Universidad de Santiago de Compostela), y, después, en 1977, de Catedrática de Filología Francesa en la Universidad de Oviedo, función que desempeñaría hasta su jubilación. En ambas universidades ocupó la dirección de los departamentos de Francés, y en la de Oviedo los cargos de Decana de la Facultad de Filosofía y Letras y de Vicerrectora de Ordenación Académica durante ocho años, en uno y otro pionera como mujer.

En la segunda mitad de la década de los setenta y en la de los ochenta los estudios de Francés en la Universidad española conocieron un momento considerable de expansión, que se tradujo en el incremento del número de tesis doctorales y de accesos a los puestos de funcionario en el área de Filología Francesa. María Aurora Aragón participó en aquel movimiento expansivo en la primera línea, como directora de quince tesis (en las Universidades de Oviedo, Santiago, León, País Vasco, Complutense y La Laguna) y como vocal o presidenta

de muchos tribunales de oposiciones. Su condición de catedrática también pionera, junto a Alicia Yllera, le otorgó un importante papel en la promoción de acceso a cátedras y titularidades de profesoras, en particular, llamadas a formar parte de la segunda generación del área.

Hija de su tiempo, la trayectoria investigadora de la Dra. Aragón se iniciaba bajo los auspicios del estructuralismo. La metodología dejaría su huella desde el mismo título de su tesis doctoral, *La unidad estructural de los lais de Marie de France*, dirigida por quien a la sazón representaba en España el propio método, Emilio Alarcos Llorach, compañero de claustro en la Facultad de Oviedo y amigo. La investigación sobre la primera autora de la historia de la literatura francesa medieval resultó determinante para el desarrollo de una línea de especialización que se revelaría particularmente fructífera: desde un primer libro, marcado todavía por el estructuralismo, *El estilo formulario en la épica y en la novela francesas del siglo XIII*, pasando por más de una decena de artículos dedicados a los estudios literarios medievales, hasta llegar a la publicación de un volumen definitivo sobre la materia artúrica, *La literatura del Grial* (Editorial Síntesis, 2003). Impulsada por las necesidades docentes, tuvo que añadir a sus asignaturas de *Literatura francesa medieval* una de *Literatura francesa del siglo XVIII*, lo que está en el origen de una segunda línea de investigación relacionada con escritoras y escritores del Siglo de las Luces: trabajos sobre Mme Riccoboni, las ideas de la Ilustración francesa sobre la educación de la mujer, la novela epistolar, la teoría de la traducción o el libro *Traducciones de obras francesas en la Gaceta de Madrid en la década revolucionaria (1790-1799)*...

Con independencia del abundante número de títulos con los que cabría ejemplificar su actividad investigadora, lo cierto es que Marita Aragón también hizo gala de una vocación docente auténtica; como profesora hizo cuanto pudo para facilitar el estudio a los aprendices de filólogo que tuvieron la suerte de ser sus alumnos (son muchos en recordarla hoy como su profesora de «la carrera»). A tal efecto promovió con su grupo de Oviedo la edición de tres manuales para el estudio de la lengua francesa en el nivel universitario y publicó, además, varias antologías de textos medievales, con el aparato crítico suficiente capaz de allanar el camino, a veces tortuoso, del francés antiguo.

El grupo de sus discípulos de Oviedo mantiene viva la memoria de la puesta en marcha de un proyecto de investigación, antes de que los proyectos colectivos estuvieran de moda, a finales de la década de los setenta, sobre las estructuras narrativas del cuento literario, que ciertamente fue fecundo, dio lugar a publicaciones (*Estructuras narrativas de Hérodias*), pero que sirvió sobre todo para poner en práctica una metodología de trabajo colectiva a través de los «seminarios de los jueves» y crear un espíritu de amistosa colaboración. Ahora su memoria seguirá viva en el aula 01, en la planta de acceso del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo, que desde mayo de 2019 se denomina «Aula MARÍA AURORA ARAGÓN».

¡Marita, descansa en paz!

José María Fernández Cardo
Universidad de Oviedo