



LES CHEMINS DU TEXTE

VI Coloquio da APFFUE

Santiago de Compostela, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997

EDICIÓN COORDINADA POR

Teresa García-Sabell Tormo • Dolores Olivares Vaquero
Annick Boilève-Guerlet • Manuel García Martínez

TOMO I
LITERATURA

Universidade de Santiago de Compostela

APFFUE

Asociación de Profesores de Filología Francesa
de la Universidad Española

LES CHEMINS DU TEXTE

VI Coloquio da APFFUE
(Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997)

TOMO I



CURSOS E CONGRESOS DA UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nº 110



LES CHEMINS DU TEXTE

VI Coloquio da APFFUE

(Santiago, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997)

Edición coordinada por

Teresa García-Sabell Tormo

Dolores Olivares Vaquero

Annick Boilève-Guerlet

Manuel García Martínez

TOMO I
LITERATURA



Universidade de Santiago de Compostela



A.P.F.F.U.E.

Asociación de Profesores de Filología Francesa
de la Universidad Española

1998

ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD
ESPAÑOLA. Coloquio (4º 1997. Santiago de Compostela)

Les Chemins du Texte : VI Coloquio da APFFUE (Santiago de Compostela, 19, 20 e 21 de febreiro de 1997) / edición a cargo de Teresa García-Sabell Tormo... [et. al.]. — Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico ; 1998. — 2 v. ; 24 cm. — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 110). — D.L.C. 1088-1998. — ISBN 84-8121-688-7 (O. C.)

T. I: Literatura. — 447 p. — ISBN 84-8121-686-0

T. II: Lingüística, Traducción, Historia. — 558 p. — ISBN 84-8121-687-9

1. Filoloxía francesa- Congresos. I. García-Sabell Tormo, Teresa, ed. lit. II. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. III. Serie. IV. Título

804.0 (063)

840 (063)

PATROCINAN
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
XUNTA DE GALICIA
EMBAJADA DE FRANCIA

© UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1998

ILUSTRACIÓN DE CUBERTA
O Apóstolo ordena a Carlomagno reconquistar o Camiño de Santiago,
miniatura do Códice Calixtino Vaticano, ms. C-128
(cortesía de Ángel Sicart)

EDITA

SERVICIO DE PUBLICACIÓN E INTERCAMBIO CIENTÍFICO
Campus Universitario Sur

FOTOCOMPOSICIÓN

LIÑA PREIMPRESIÓN S.L.

IMPRIME

IMPRESA UNIVERSITARIA
Pavillón de Servizos
Campus Universitario Sur

ISBN

84-8121-686-0 (Tomo I)
84-8121-688-7 (O.C.)

DEP. LEG.

C-1088/98

Camilo D. Flores Varela

In memoriam

*Il n'en i ad chevaler ne barun
que de pitet mult durement ne plurt;
plurent lur filz, lur freres, lur nevolz
e lur amis et lur lige seignurs...*

(ROLAND, 2418-2421)



ÍNDICE

TOMO I

PRESENTACIÓN	15
CONFERENCIA PLENARIA	
CERQUIGLINI, Bernard (Université Denis Diderot et Institut National de la Langue Française, Paris) <i>Pour l'œil ou pour l'oreille? L'interminable querelle de l'orthographe</i>	19
LITERATURA	
ÁLVAREZ DE LA ROSA, Antonio (Universidad de La Laguna) <i>Manoel de Oliveira en el valle de la Bovary</i>	33
ANDRADE BOUÉ, Pilar (Universidad Complutense de Madrid) <i>Modelos en Le Lys dans la vallée</i> de Balzac	42
BADIOLA DORRONSORO, María (Universidad Complutense de Madrid) <i>Narratividad, discursividad y poeticidad en Gwenny-toute-seule</i> , de Valéry Larbaud	52
BÉNIT, André (Universidad Autónoma de Madrid) <i>De l'image au texte et du texte à l'image. Littérature et cinéma</i> . Suzanne Lilas et André Delvaux	61
BOROT VALLEIX, Marie France (Universitat de Barcelona) <i>Genet, une boue endiamantée ou l'éthique d'une esthétique</i>	72
BUENO ALONSO, Josefina (Universidad de Alicante) <i>L'écriture de Leïla Sebbar: croisements textuels et culturels</i>	85
BURDEUS PÉREZ, María Dolores (Universidad Jaume I, Castellón) <i>Un viaje iniciático: Pierre Moinot o la reescritura de Chrétien de Troyes</i>	97
CAMERO PÉREZ, Carmen (Universidad de Sevilla) <i>Hacia el texto literario desde el metalenguaje de la pintura: Couleurs</i> de Remy de Gourmont	109
CORREDOR PLAJA, Ana María (Universitat de Girona) <i>El concepto de ironía: su aplicación al relato volteriano</i>	117
DÍAZ CERECEDA, Araceli (C.E.S. "Ramón Carande" de Madrid) <i>Clérigos que dejaron el convento para ser trovadores</i>	128
DUÉE, Claude; FERNÁNDEZ, Bárbara; MORALES, Montserrat; VILVANDRE, Cecilia (Universidad de Castilla-La Mancha) <i>L'Impromptu</i> , una reflexión teórico-práctica sobre el teatro: Molière, Giraudoux, Ionesco, Cocteau	138
DURAND GUIZIOU, Marie-Claire (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) <i>Le système de nomination dans Une liaison parisienne</i> de Marie-Claire Blais	183
FERNÁNDEZ CARDO, José María (Universidad de Oviedo) <i>L'acheminement du texte: Janus Liminaire</i>	197

GAMONEDA LANZA, Amelia (Universidad de Salamanca)	
Un tournant du roman français actuel: Le trompe-l'œil des langages (sur Pascal Quignard: <i>Tous les matins du monde</i>)	204
GARCÍA, Mar (Universitat Autònoma de Barcelona)	
La dimension scripturale de Julien Cracq: de la saturation figurale à l'indicible.....	209
GARCÍA CELA, María del Carmen (Universidad de Salamanca)	
L'abîme du faux. <i>La Créature</i> d'Etienne Barilier	219
GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (Universidade de Santiago de Compostela)	
Sur la réception du rythme du texte dans la représentation théâtrale	231
GASTÓN ELDUAYEN, Luis (Universidad de Granada)	
<i>De Similitudinis Natura</i> : expression linguistique et discours poétique	237
GIL-CASARES GASSET, Inés (Universidad Autónoma de Madrid)	
La implicación del sujeto en el lugar: la poética de Philippe Jaccottet	248
GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María (Universidad de la Laguna)	
Imagen y discurso en un manuscrito del <i>Roman de la Rose</i>	263
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (Universidad de Oviedo)	
Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de la Recherche	275
IÑARREA LAS HERAS, Ignacio (Universidad de la Rioja)	
Significación de los diálogos en <i>Crainquebille</i> de Anatole France.....	285
LEGUEN, Brigitte; POPA-LISEANU, Doina (U.N.E.D., Madrid)	
Réflexions sur les convergences entre la nouvelle histoire et la littérature	299
LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, Santiago (Univ. de Santiago de Compostela)	
Los sarracenos en <i>Les Enfances Guillaume</i>	311
MASSAU, Muriel (Universidad Autónoma de Madrid)	
<i>Le radeau de la mémoire</i> : l'autobiographie à la dérive?	324
MICHEL, Geneviève (Universitat Autònoma de Barcelona)	
Le détournement: de Paul Nougé aux situationnistes.....	330
NEGUERUELA CEBALLOS, Jacinta (Universitat de València)	
Yves Bonnefoy: cuando el arte no es sin la presencia	342
PALACIOS BERNAL, Concepción (Universidad de Murcia)	
Hacia una estética del contraste: <i>L'âne mort et la femme guillotinée</i> de Jules Janin	348
RAJOY FEIJOO, María Dolores (Universidad de Oviedo)	
Verdad y artificio en la literatura (A propósito de un texto de Villiers de l'Isle-Adam).....	356
SÁNCHEZ I VAQUÉ, Oriol (Universitat Autònoma de Barcelona)	
La structure narrative de l'expérience féerique dans les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles.....	369
SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (Universidad de Murcia)	
El mito de Edipo en la tragedia francesa del siglo XX. I: Los Edipos de Cocteau	387
SERRANO MAÑES, Montserrat (Universidad de Granada)	
Aragon: regards mobiles, espaces descriptifs	397
SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (Universidad de Sevilla)	
El ritmo de la espera en <i>Le Roi Cophetua</i> de Julien Gracq	407
TERRÓN BARBOSA, Lourdes (Universidad de Valladolid)	
Vampiros y succionadores de sangre. A propósito de <i>Léa</i>	417

URDIALES, José (Universidad de Oviedo)	
Un mismo episodio de <i>La Vida de San Alejo</i> en varias de sus versiones	429
VENTURA, Daniela (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)	
<i>L'Heptaméron</i> de Marguerite de Navarre: un recueil de "véritables histoires"	438

TOMO II

LINGÜÍSTICA

BAQUÉ, Lorraine (Universitat Autònoma de Barcelona)	
Les marques phoniques de l'inscription des interactants dans le discours.....	17
BOUZA ÁLVAREZ, M ^a Isabel (Universidade de Vigo)	
El proceso enunciativo en el texto de empresa	30
COMORERA, Sacra (Université de la Sorbonne)	
Gustave Guillaume, Maurice Molho et la théorie de l'auxiliaire	40
DONAIRE, María Luisa (Universidad de Oviedo)	
Los caminos del locutor. Reflexiones acerca de la polifonía enunciativa.....	48
ESPUNY, Janina (Universitat de Barcelona)	
La négation, un cas de polyphonie implicite	57
EURRUTIA CAVERO, Mercedes (Universidad de Alicante)	
Estudio sobre el vocabulario jurídico francés: aspectos semánticos que lo definen	69
FERNÁNDEZ, Mercedes (Universidad de Oviedo)	
De la noción de textualidad y de sus textos	84
FERRERES MASPLÁ, Federico (Universitat de Barcelona);	
MORA, María Luisa (Universidad de Cádiz)	
Les relatives imbriquées subjectives.....	99
LÓPEZ DÍAZ, Montserrat (Universidade de Santiago de Compostela)	
De la langue au discours: l'ambiguïté et l'équivoque.....	114
LORDA MUR, Clara Ubaldina (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)	
"Tellus stabilita" (<i>Mémoires d'Hadrien</i>): singularité thématique et singularité linguistique.....	123
NARO ROUQUETTE, Guilhem (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)	
La temporalité de la nécrologie	134
ROUANGE, Laurence (Universidad Autónoma de Madrid)	
A propos de l'adverbe "bien" en français contemporain	147
SALÓ GALÁN, María Jesús (Universidad Complutense de Madrid)	
Estudio de la actividad reductora a través de los conectores	157
SANTOS BORBUJO, Arturo (Universidad de Salamanca)	
La tipología de los anglicismos	173
SERRA ESCORIHUELA, Rosaura (Universidad Jaume I, Castellón)	
La narrativización de la descripción en el relato fílmico: E. Rohmer	180
SOLÀ, Pere (Universitat de Lleida)	
El metalenguaje en <i>Blanche ou l'oubli</i>	191
SOPEÑA BALORDI, Emma A.; OLIVARES PARDO, María Amparo (Universitat de València)	
Indicios de la ironía en el texto.....	205

TORDESILLAS, Marta (Universidad Autónoma de Madrid)	
El Camino de la Palabra	215
VEGA Y VEGA, Jorge Juan (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)	
Présupposés, sous-entendus et enthymèmes.....	224
VILLANUEVA ALFONSO, María Luisa (Universidad Jaume I, Castellón)	
Oralidad y escritura: estrategias retóricas de la ficcionalización en el texto de la prensa escrita.....	240

TRADUCCIÓN Y DIDÁCTICA

ALARCIA SÁNCHEZ, María Concepción (Universidad de Burgos)	
Posibilidades didácticas del escrito profesional	255
ALONSO MONTILLA, Emilia; RUBIALES TORREJÓN, Manuel (Universidad de Sevilla)	
La canción en la clase masificada de "grands débutants". Consideraciones y autocrítica cinco años después	262
ARAGÓN COBO, Marina (Universidad de Alicante)	
Les appellatifs en approche pragmatique. Didactique de leur traduction dans un corpus théâtral	270
CRUCES COLADO, Susana (Universidade de Vigo)	
Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975)	282
DE AGUSTÍN, Javier (Universidad Autónoma de Madrid)	
Textualité et compétence langagière: la production de textes en F.L.E.	292
ESTRADA MEDINA, Marta (Universitat Autònoma de Barcelona)	
L'acquisition du système phonologique du français par les hispanophones. Analyse comparative des réalisations du /s/	308
GABET, Dominique (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)	
Quelques réflexions sur les conflits traductionnels.....	315
GARCÍA CALERO, Antonio Manuel (Universidad de Castilla-La Mancha)	
Los niveles de descodificación de la unidad textual.....	323
GARCÍA GÓMEZ, Manuel (Universitat de València)	
La literatura y los caminos del texto.....	340
GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio (Universidad Europea de Madrid)	
Quel français enseigner pour des étudiants de traduction-langue C?	345
HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (Universidad de Málaga)	
Texto original y texto traducido: la comparación como recurso didáctico en la enseñanza de la traducción.....	354
IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel (Universidad de Valladolid)	
El traductor frente al galicismo léxico.....	364
LAGO GARABATOS, Jesús; PINO SERRANO, Laura; RODRÍGUEZ PEDREIRA, Nuria (Universidade de Santiago de Compostela)	
Description d'un matériel pédagogique pour l'enseignement précoce du français langue étrangère	376
LUNA ALONSO, Ana (Universidade de Vigo)	
Interpretacións do <i>Testamento</i> de Georges Brassens na Península	385
MALINGRET, Laurence (Universidade de Santiago de Compostela)	
Les titres en traduction.....	396

MATA BARREIRO, Carmen (Universidad Autónoma de Madrid)	
Traduction et représentations de l'Autre: ré-énonciation et parole des Amérindiens dans les relations de voyage des Français en Nouvelle-France	408
OLIVARES PARDO, María Amparo (Universitat de València)	
Temporalidad y texto: un problema de traducción.....	419
OLIVER, María (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)	
<i>Le Misanthrope</i> de Molière traduit par Maseras: un mélancolique?	432
PLANELLES IVÁÑEZ, Montserrat (Universidad de Alicante)	
Nuevas tecnologías, nuevos accesos al texto	442
SÁNCHEZ TRIGO, Elena (Universidade de Vigo)	
Traducción general francés-español: objetivos y desarrollo de las clases.....	454
VEGA Y VEGA, Jorge Juan (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)	
Didactique de la langue française. De l'image au texte: une méthode intégrale.	470
VERDEGAL CEREZO, Joan (Universidad Jaume I, Castellón)	
La didáctica de la traducción de textos generales filosóficos: una vía para iniciados.....	482
VICENTE PÉREZ, Javier (Universidad de Zaragoza)	
L'expression du temps dans <i>L'Amant</i> de Marguerite Duras	503
YUSTE FRÍAS, José (Universidade de Vigo)	
Caminos semiológicos y semánticos para la traducción e interpretación del texto rabelaisiano	517

HISTORIA DE LA LENGUA

BRUÑA CUEVAS, Manuel (Universidad de Sevilla)	
L'enseignement de l' r français aux Espagnols (XVIe-XIXe siècles)	527
HERRERA DEL CASTILLO, María Teresa (Universidad de La Laguna)	
<i>Se souvenir y se rappeler</i> : su historia lingüística.....	540
PICO, Berta (Universidad de La Laguna)	
Viaje de Eustache de la Fosse a la costa occidental de África, a Portugal y a España. La lengua del manuscrito n° 493 de la Biblioteca municipal de Valenciennes.....	549



PRESENTACIÓN

Cuando, en el Coloquio de Las Palmas, el profesor Camilo Flores propuso que fuese Santiago la sede del *VI Coloquio de la APFFUE*, resultó muy grato comprobar que esta iniciativa de nuestro Departamento de Francés de Santiago era unánimemente aceptada por el pleno de la Asamblea. Se nos daba un voto de confianza que nos llenaba de satisfacción, pero que también nos comprometía a un arduo trabajo que emprendimos con ilusión y que hoy se materializa en este volumen de Actas, después de haber vencido múltiples dificultades de tipo práctico y también, cómo no, económico.

Nuestra Asociación es joven, su refundación data de abril de 1992, y la primera publicación que llevó a cabo recoge las comunicaciones presentadas al *II Coloquio* celebrado en Almagro en 1993, de grato recuerdo para quienes participamos en él. Desde entonces hasta hoy hemos crecido considerablemente y, lo que es más importante, la Asociación se ha consolidado superando las dificultades de los primeros tiempos. A este trabajo de consolidación ha dedicado su esfuerzo la Junta Directiva, presidida por la profesora Alicia Yllera, que no ha escatimado esfuerzo para defender los estudios de Filología Francesa en la Universidad española, siempre con la inestimable ayuda del profesor Julián Muela.

Así, entre los días 19 y 21 de febrero de 1997, se dio cita en Santiago de Compostela un considerable número de especialistas llegados desde todos los puntos de España para hablar de filología francesa. A estas jornadas, organizadas por el *Departamento de Filología Francesa e Italiana* de la Universidad de Santiago de Compostela en colaboración con la *Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española* (APFFUE), se presentaron cerca de un centenar de comunicaciones, agrupadas temáticamente en las secciones de *Lingüística, Literatura, Metodología de la enseñanza del francés y traducción e Historia de la lengua*. Contamos además con la valiosa colaboración de los profesores Cerquiglini, de la

Universidad *Denis Diderot* (Paris VII) y miembro del *Institut National de la Langue Française* y Charles Grivel de la Universidad de Mannheim; juntos recorrimos el simbólico *Camino del texto* que dio su fruto en los trabajos reunidos aquí.

No es fácil hacer un resumen ni una valoración de lo que se dijo a lo largo de esos dos días, pero, en todo caso, se pueden destacar algunos aspectos generales: digno de mención es el hecho de que el Coloquio, dado su carácter abierto a las distintas disciplinas que conforman el ámbito de la filología francesa, permitió el intercambio de ideas e informaciones diversas acerca del trabajo científico y académico de quienes nos ocupamos de estos temas en la Universidad española.

Todos los que participaron en este Coloquio, los que asistieron a las sesiones y animaron los debates, los que presentaron su trabajo en forma de comunicación y los ponentes invitados, respondieron con entusiasmo a nuestra llamada, a pesar de sus ocupaciones y de la falta de tiempo disponible, e hicieron posible estos volúmenes en los que, salvo error involuntario, se recogen las comunicaciones y ponencias presentadas (aunque tenemos que lamentar, muy a nuestro pesar, la ausencia del texto presentado por el profesor Grivel, *Cendrars, ce qui ne rentre pas dans l'appareil*). Entre estos trabajos se publica póstumamente la comunicación de María Teresa Herrera del Castillo, de la Universidad de La Laguna, fallecida hace poco en accidente de tráfico.

Lamentablemente, a pesar de la gran ilusión que puso en la organización del *Coloquio*, el profesor Flores no pudo ver el resultado de tanto trabajo, y por ello queremos ofrecerle esta publicación como homenaje y dedicarla a su memoria, viva siempre entre todos nosotros.

El Comité organizador de estas jornadas quiere agradecer muy especialmente el apoyo de nuestro Magnífico Rector, Dr. Villanueva Prieto que inauguró este Coloquio, así como la ayuda de todas las entidades que han colaborado para hacer posible su celebración y la publicación de estos trabajos: Ministerio de Educación, Xunta de Galicia, Universidad de Santiago de Compostela, Embajada de Francia y Banco Central-Hispano.

Teresa García-Sabell Tormo

CONFERENCIA PLENARIA





Bernard CERQUIGLINI

(Université Denis Diderot et Institut National de la Langue Française, Paris)

Pour l'œil, ou pour l'oreille? L'interminable querelle de l'orthographe

Un éternel retour

Dans les premiers jours de janvier 1990, une controverse violente ravagea la France. Elle fit même oublier, pour un temps, la guerre bien réelle qui allait éclater quelques jours plus tard, dans le Golfe persique. La France se passionnait, se divisait, écrivait aux journaux, pétitionnait, mettait en cause les responsables politiques, n'avait d'attention que pour une question essentielle à ses yeux: la querelle de l'orthographe.

Le conflit avait été déclenché très involontairement et comme naïvement. Le Premier Ministre avait décidé d'ouvrir la question, en plein accord avec le Secrétaire perpétuel de l'Académie française, et avec un luxe de précautions. Un groupe d'experts, présidé par le Délégué général à la langue française du Premier Ministre, avait travaillé avec sérieux; l'avis de l'Académie, ainsi que celui du Conseil supérieur de la langue française avait été pris, et les innombrables instances ayant, en France, un rapport à la langue. Les partenaires francophones (en particulier québécois et belges, pourvus d'instances) avaient été consultés. Enfin, dans le consensus général, un Rapport (et non une loi!) avait été publié, qui proposait (et non imposait) des rectifications mesurées, peu nombreuses, et, apparemment très légitimes (certaines, demandées depuis longtemps) à la graphie du français.

Occupant à l'époque les fonctions de Délégué général à la langue française, ayant donc présidé le groupe d'experts, j'étais fort naïf. Je croyais que, grâce à d'abondantes consultations et à un doigté dont nous n'étions pas peu fiers, en se contentant de mesures simples et de bon sens, cette réforme, pour une fois, allait réussir sans encombre. Je m'occupais de publier le Rapport (vérifiant avec soin l'orthographe du texte!), et tenait l'affaire pour réglée, bien décidé à passer à autre chose. Dès le lendemain, la guerre éclatait.

Elle avait de quoi étonner un linguiste. Les "rectifications" proposées constituaient un corpus limité, en partie ancien (propositions déjà

faites par Littré, par exemple), en partie récent, mais répondant à des besoins techniques, comme la graphie à adopter pour certaines formations néologiques. Surtout au camp des "spécialistes" divers qui avaient parrainé la réforme, s'opposaient un mouvement que l'on pouvait qualifier de social, ainsi que le corps constitué des écrivains. Deux sentiments, en effet, se faisaient jour.

Un sentiment d'appartenance, tout d'abord, qui montrait le déficit d'explication, pour ne pas dire de pédagogie, qui avait sans doute accompagné l'opération. Une réaction anti-technocratique (qui, en l'occurrence, touchait également l'Académie française!) montrait que pour l'homme de la rue, l'Etat n'avait pas à se mêler de ce qui était un bien commun. Ou qui l'était devenu: faire valoir que l'orthographe était, historiquement, une création savante, décidée par l'Académie, une affaire de clercs en somme, ne fournissait pas de réponse valable à une revendication populaire, ou du moins commune. Par la scolarisation intensive, les clercs avaient formé le peuple, lequel avait fait son bien du code écrit, et n'entendait pas en être dépossédé. Ce phénomène historique devrait faire l'objet d'une étude, à méditer avant toute nouvelle réforme.

Un sentiment esthétique, ensuite. Emanant principalement des écrivains, sans exclusive toutefois et faisant vibrer également une fibre populaire, il exprimait un attachement visuel, un plaisir à la graphie. La beauté de l'orthographe, son pouvoir évocateur (représenté au mieux par l'accent circonflexe: *voûte*, *île*, etc.) prenait de front les linguistes initiateurs de la réforme, pour lesquels l'orthographe a toujours été une transcription. Qu'il y ait de la beauté dans le code écrit, ou simplement qu'on y trouve quelque signification non représentative était une idée que les réformateurs, traditionnellement, n'avait pas considérée. De bons esprits refusaient, en argumentant leur refus, les modifications proposées, au nom des spécificités et des attraits d'une graphie qui n'avait pas, pour eux, de position ancillaire.

Cette querelle de l'orthographe, la plus récente sinon la dernière, eut le mérite de faire voir de façon très manifeste les positions en présence. Deux approches s'opposaient, avec rigueur et, généralement, avec honnêteté; deux théories du code écrit, deux visions du signe graphique; les deux visages d'une opposition inconciliable entre le phonocentrisme et le graphocentrisme.

Faisait retour alors, au sein de notre modernité, un débat qui avait été fondé plusieurs siècles plus tôt et qui éclaire cette histoire. Tout, au fond, a été dit dès la première querelle, celle des années 1550.

Le paradigme de l'innovation: Louis Meigret

On attribuera au grammairien lyonnais Louis Meigret la paternité du paradigme progressiste. C'est une belle figure. Lyonnais, donc, appartenant à une famille bourgeoise de robe (parmi ses frères, deux valets de chambre du roi, un haut magistrat au Parlement, un docteur en théologie). Meigret est catholique, certes, mais sans doute évangéliste, et pour le moins critique; il est inculpé en compagnie de Marot, passe deux semaines en prison, disparaît quelque temps (sous les armes?). Il est courageux, ses diatribes sont traversées d'images guerrières, et font supposer chez lui un commerce de l'armée. Il est cultivé, enfin. Montaigne le consulte sur un point de grammaire; Ronsard suit quelque temps la réforme orthographique de son ami Meigret, "homme de sain et parfait iugement, et qui a le premier osé desseiller les yeus pour uoir l'abus de nostre écriture" (*Au Lecteur, Les Quatre Premiers liures des Odes, ensemble son Bocage*. Paris: G. Gauellart, 1550). On lui doit la première grammaire française rédigée en français¹. Huit ans auparavant, cependant, il s'est intéressé à la graphie, comme en une enquête préalable à sa description du français; et de cette enquête résulte un brûlot:

Traité touchant le commun usage de l'escriture françoise, faict par Loys Meigret Lyonnois, auquel est debattu des faultes & abus en la vraye et ancienne puissance des lettres (Paris: Denis Janot, 1542).

En quelques années, Louis Meigret invente tout: le pamphlet dirigé contre l'orthographe traditionnelle, la querelle orthographique (ses ennemis ne le ménagent pas, ainsi que certains de ses amis, modérés), l'échec de la réforme (une dizaine d'années plus tard il abandonne son système et se fait imprimer, rageur, selon la graphie ancienne). Les propositions de Louis Meigret permettent de caractériser le paradigme de l'innovation. Ses traits principaux ont duré, pour l'essentiel, jusqu'à nous.

1. **Le phonocentrisme.** Meigret ne cesse de le rappeler:

Ayons tousiours comme ie vous ay dict la prononciation deuant nous yeux: car cest le vif et le refrein de nostre escriture (Traité, p. D iiii)

finablement l'uzaje de l'ecriture branle soubz celuy
de la prononçiaçon (Préface du *Menteur*, p. 6).

Ce que répètent après lui tous les réformateurs du siècle, et ensuite (Voltaire: "l'écriture est l'image de la parole"). Il faut voir là une lecture stricte, et traduite par Meigret en une véritable feuille de route de la réforme, d'un passage d'Aristote:

La parole est un ensemble d'éléments symbolisant les
états de l'âme, et l'écriture un ensemble d'éléments
symbolisant la parole (*De l'expression*, 16a)

1 Meigret Louis, *Tretté de la Grammere Francoeze*. Paris: Wechel, 1550.

Pétition de principe, chez les grammairiens de l'Antiquité, qui en font une application souple, et reconnaissent un rôle à l'usage; véritable chaîne de dépendances chez Meigret et ses émules, (de l'idée au son, du son à la lettre), qui fondent ainsi le phonocentrisme étroit qui va présider longtemps aux réformes. Pour le grammairien lyonnais, l'écriture est servante de la parole; elle en est l'image fidèle:

il nous fault recourir à la prononciation ainsi qu'ung
peinctre recourt au vif (p. Ei)

On sait le grand développement de l'art du portrait, à partir des années 1530: la réforme meigretienne s'inscrit dans un contexte esthétique. De cette dépendance à l'oral, le réformateur tire une théorie de l'écriture, et comme un mode d'emploi:

puisque les lettres ne sont qu'images de voix,...
l'écriture deura estre d'autant de lettres que la
prononciation requiert de voix (A iii v°)

Il pose ainsi la relation bi-univoque < un son / une lettre >, postulat d'une graphie transparente. Ce faisant, il est à l'origine de l'Alphabet Phonétique International, dont les éminents fondateurs comptent parmi ses meilleurs élèves.

2. Une exigence professionnelle. Nous l'avons dit, le pamphlet précède la grammaire, comme si, avant de décrire l'usage parlé, dont le peuple est souverain, Meigret, en professionnel probe, avait voulu régler la question de l'outil de transcription qu'il entendait utiliser. "Code graphique": l'expression si courante des linguistes contemporains prend sa source dans le phonocentrisme strict des premiers réformateurs, se voit conforter par les principes premiers d'une discipline pour laquelle, fondamentalement, une langue est un ensemble de sons. On sait les propos peu amènes de Saussure concernant la graphie, exemple de ce "logocentrisme occidental" que Jacques Derrida a fort bien décrit, et qui prend chez les réformateurs et les linguistes (c'est tout un) un effet très pratique.

Ceci a une double conséquence. Les linguistes, tout d'abord, quelles que soient leurs opinions en tant que citoyens, sont dans leur immense majorité favorables à un progrès orthographique: c'est au fond pour eux une question d'éthique professionnelle, ou tout simplement de nécessité pratique. Ensuite, ils ne se contentent pas d'être favorables à la réforme, ils en font leur affaire. Dès lors que la graphie doit être une transcription fidèle de l'oral, elle ne relève pas de l'usage, n'est pas sous l'autorité d'un consensus populaire, mais appartient aux spécialistes, qui ont mission de la régler. Comme le disait Ramus:

le peuple n'est pas maître de l'écriture, comme de la parole (*Grammaire*, p. 54).

On comprend l'étonnement des linguistes promoteurs de la dernière réforme, assurés d'être dans leur bon droit, et dans l'exercice de leurs fonctions, certains d'avoir pris l'avis et recueilli l'accord de tous les spécialistes concernés. On était entre confrères, et l'on voyait soudain se lever une autre confrérie, d'autres spécialistes de l'écrit, et point décidés à s'en laisser conter: les écrivains. On comprend également les hésitations de l'Académie française, d'abord favorable, puis partagée, puis prudente: formée d'écrivains, mais ayant mission grammairienne, elle porte en elle les deux paradigmes, et leurs tensions.

3. *La critique de la superfluité*. De Louis Meigret à nos jours, le vice graphique toujours dénoncé est celui du nombre considérable de "lettres en trop", et que "l'on ne prononce pas". Les réformateurs y voient une infidélité exemplaire à la parole, et comme une autonomie arrogante de l'écriture. La superfluité de notre orthographe fait qu'elle est

composée de plus de lettres que ne requiert la prononciation (Meigret, *Traité*, p. A iii).

La réforme a donc pour tâche prioritaire d'ôter les lettres inutiles. Ce faisant, elle s'accompagne d'une vision historique, et n'est pas étrangère à une certaine nostalgie, regrettant l'époque médiévale heureuse où la lettre suivait fidèlement le son. Meigret fonde l'histoire officielle de l'orthographe française: Ferdinand Brunot, dans son *Histoire de la langue française*, le suit de très près et lui donne raison en tout. À l'écriture "phonétique" simple et belle des XII^e et XIII^e siècles, celle des poètes et destinée au chant, aurait succédé une graphie compliquée par les scribes de l'administration, par les demi-savants barbouillant leur écriture d'un mauvais latin. "L'absurde graphie du XV^e siècle" (Brunot), tel est l'ennemi, des réformateurs renaissants à nos jours. On peut montrer que fait retour, au sein du savoir positif sur la langue, un mythe romantique, opposant le Moyen Âge roman et gothique, clair et sombre, pur et tortueux; on peut justifier bon nombre des "complications" apparues dans la graphie à la fin du Moyen Âge, qui répondent à des raisons techniques (lisibilité), esthétiques (ornement du signe graphique) ou idéologiques (perception que le français s'est fort éloigné de sa mère latine, et volonté d'inscrire dans la graphie un lien que la parole a dénoué)². Ceci constitue néanmoins le socle dur, installé dès 1542, des justifications historiques d'une réforme qui, paradoxalement, a des allures de restauration.

2 Cerquiglini Bernard, *Le roman de l'orthographe*. Paris: Hatier, 1996.

4. *La mécanique.* Le lien des réformateurs renaissants avec les imprimeurs est bien connu. Ces derniers mettent en circulation des caractères détachés, plus lisibles que la gothique manuscrite, et qui ne nécessitent pas de marques graphiques de lisibilité. Ils portent plus généralement en eux un désir de promotion de la langue française, vouée aux honneurs de l'impression soignée, de la correction. Leur emblème, pourrait-on dire, est l'accentuation, qu'il ont empruntée aux éditions critiques des textes latins, et qu'ils entendent bien adjoindre, dans un but de clarification, à la graphie française. Chez Sylvius, chez Tory, et pour tous leurs successeurs l'accent est le signe de l'humanisme; il est aussi, jusqu'au XVIII^e siècle pour le circonflexe, le signe de la réforme³. L'Académie française ne s'y trompera pas, qui refusera leur usage, pour la première édition de son dictionnaire:

C'est pourquoy elle a creu ne devoir pas autoriser le retranchement que des particuliers, et principalement les Imprimeurs, ont fait de quelques lettres à la place desquelles ils ont introduit certaines figures qu'ils ont inventées. (*Préface*, éd. de 1694).

5. *La pédagogie.* Si cette intention est moins nette chez Meigret, tout à sa démonstration que la graphie doit, par principe, se faire transparente à la parole, elle est manifeste chez un Ramus, qui plaide pour

les petits enfans, les femmes, les estrangiers, cest a dire ceux qui ont le simple naturel, et qui ne sont embrouillés de nos belles raisons etymologiques (*Grammaire*, p. 52).

Les réformateurs ultérieurs, et massivement à partir du développement de l'école républicaine, ne manqueront pas d'évoquer les besoins d'une pédagogie démocratique.

6. *Le calvinisme.* Sous réserve des précisions qu'apporte une analyse détaillée⁴, on peut dire que ces réformateurs sont pour la plupart des Réformés, qui souhaitent que tous, et non plus seulement les clercs, accèdent à l'Écriture. On se souvient sans doute que la réforme de 1990 fut à l'initiative d'un premier ministre français ne faisant pas mystère de sa confession.

Le paradigme de la conservation: Théodore de Bèze

Il semble que nous devions, dès l'abord, nuancer notre dernier propos; le héros que nous plaçons en position tutélaire du second paradigme n'est certes pas connu pour sa foi catholique! Théodore de Bèze, issu d'une famille de bonne aristocratie, doté d'une remarquable culture (il est excellent

³ Cerquiglini Bernard, *L'accent du souvenir*. Paris: Minuit, 1995.

⁴ Baddeley Susan, *L'orthographe française au temps de la réforme*. Genève: Droz, 1993.

latiniste), connaisseur des langues vivantes (il rédige un admirable manuel de phonétique française destiné à ses étudiants allemands), n'est point ignorant des spécificités et des besoins de la langue française. Il est courageux, tout autant que Meigret: rompant avec la vie mondaine, il part, un soir de 1548, pour Genève, où il devient un des Pères de la Réformation. On ne peut guère être plus disciple de Calvin. Mais en matière de langue, Bèze garde son habitus aristocratique: il est conservateur, élitiste, et par dessus tout épris de latin, qu'il écrit le plus volontiers. Il répugne par suite, à porter atteinte à l'orthographe traditionnelle, qu'il défend, explique et justifie. On connaît ses opinions directement, par des remarques sarcastiques glissées dans la préface de son *Abraham sacrifiant*:

Quant à l'orthographe, j'ay voulu que l'imprimeur
suyvit la commune, quelques maigres fantaisies qu'on
ait mis en avant depuis trois ou quatre ans en ça...

Les simplifications proposées par Louis Meigret ("maigres fantaisies") n'ont certes pas sa faveur. On sait plus en détail son opinion, mais de façon indirecte, au travers d'une fiction. Dans le *Dialogue* qu'il consacre à la question de l'orthographe⁵, Jacques Peletier, après avoir rappelé les nombreuses conversations qu'ils eurent ensemble, donne en premier la parole au "seigneur Debeze", qui présente en une vingtaine de pages la position conservatrice (Peletier, sous le masque de Dauron, lui répond le lendemain). Figurant dans le *Dialogue*, ses propos opposés à toute réforme sont donc transcrits... en l'orthographe réformée qu'utilise Peletier; mais ils ne semblent pas autrement trahis. L'amitié que Peletier portait à Théodore de Bèze, la qualité intellectuelle de son *Dialogue* (qui en fait un modèle de dialectique), la cohérence et l'acuité des thèses qu'il prête au personnage amènent à penser que nous disposons là d'une synthèse fidèle de ses vues. Et c'est le paradigme de la conservation qui se trouve ainsi fondé, et commenté. Il s'oppose trait pour trait à celui qui nous venons de dégager, grâce à Meigret.

1. **Le graphocentrisme.** Un linguiste doit reconnaître que la position de Bèze ne manque pas d'acuité, et que ses arguments portent. Il s'agit tout d'abord de montrer les limites du phonocentrisme, lecture dogmatique que Meigret a proposée de la définition aristotélicienne. Quelle parole transcrire, tout d'abord? Le français de la Renaissance, morcelé en dialectes, pas encore normé par l'usage de la Cour, est pluriel et multiple. On parle le français de sa région, voire de sa ville, et Bèze a beau jeu de relever les "lyonnaisismes" de l'orthographe réformée meigretienne. Adopter une forme commune, un

5 Peletier du Mans Jacques, *Dialogue de l'Ortografie e Prononciacion Francoese*, Lyon: Jean de Tournes, 1555. (éd. L. Porter. Genève: Droz, 1966)

compromis, ne correspondant à aucune parlure spécifique serait trahir le phonocentrisme. Ensuite, les prononciations varient au sein même de la langue, selon leur emploi en discours:

An notre' Langue nous prononçons e escriuons
diuersemant an beaucoup d'androe, la ou tous les
plus sutiz reformateurs du monde ne suaroet donner
ordre (*Dialogue*, p. 56)

Bèze cite l'expression "esprit naïf, inventif et résolu", dans laquelle les deux /f/, en liaison, sont (à l'époque) prononcés /v/. Enfin, Bèze a bien perçu l'excès des éléments phoniques à transcrire, et dénonce l'illusion picturale:

il n'i à Ecriture au monde si propre ne si curieuse-
mant cherchee, qui puisse au vrei e au naïf repre-
senter la parole (*Dialogue*, p. 48)

Bon phonéticien, Bèze remarque qu'une langue n'est pas faite seulement de sons articulés, mais aussi d'accents toniques, d'intonations et de traits prosodiques:

sans que je' die rien ce pendant des açans, des silabes
longues e brieues, de la grace et composition de
bouche: laquele an tou/tes Langues ét inimitable, si
nous ne l'oions e voions fere (p. 49)

Tout ceci appartient au "naïf" de la langue, mais échappe à la graphie.

La critique du phonocentrisme porte en fait sur une question de principe. Critiquant Meigret, Théodore de Bèze présente un bel éloge du graphocentrisme. L'écriture est un mode de communication autonome, qui n'est en rien auxiliaire de la voix, et fait accéder directement au sens, par l'acte de lecture. Un acte que Bèze prend fort au sérieux. La faiblesse des innovateurs orthographiques (de Meigret à nos jours) est leur manque d'une théorie correcte de la lecture. La critique de la superfluité le montre assez: lire, pour eux, c'est d'abord prononcer. La parole ainsi évoquée permet ensuite d'accéder au contenu; on comprend que la fidélité soit requise, de la graphie à la parole, laquelle engendre le sens. On remonte ainsi, à rebours, la chaîne d'obéissance et d'auxiliarité du schéma aristotélicien (des idées à la parole, de la parole à la graphie); mais ce n'est pas une théorie de la lecture. Certes, dans l'apprentissage individuel, une oralisation première est commune, voire nécessaire: il s'agit néanmoins d'un stade pédagogique que le lecteur dans son progrès doit surmonter. L'ontogenèse de la lecture tend au silence; la phylogenèse également. Il manque aux spécialistes de l'orthographe, amis des réformateurs, un intérêt pour l'histoire de la lecture.

La lecture "moderne", interprétation muette et rapide de formes graphiques, que l'écolier est sommé d'acquiescer au plus vite, en dépassant l'oralisation, et qu'il pratiquera journellement, date de la fin du Moyen Âge. Très exactement de l'époque où l'orthographe se "corrompt", acquiesçant des traits qui ne doivent rien à la phonétique du mot, et ne sont pas destinés à sa prononciation: lettre désambiguïsant la forme graphique, consonne étymologique, graphisme esthétique. Une orthographe pour l'œil, lequel ôte aux lèvres et à l'oreille la tâche de faire accéder au sens. Un siècle plus tard, Théodore de Bèze, au rebours des meigretistes, a perçu ce rapport nouveau à l'écriture: "Je puis lire un liure tout entier, sans en prononcer un seul mot" (p. 50), et sait en tirer les conséquences théoriques. En une formule admirable, il définit la vocation de l'orthographe; celle-ci

ne doeſt point eſtre tant ſugete a la prolacion qu'a
l'antandement: vu que le plus que nous retirons de
l'Ecriture, c'eſt l'intelligence du ſans (ibid.)

Théodore de Bèze resserre brutalement le schéma aristotélicien, nouant un lien direct de la forme graphique au concept: faisant accéder à la signification sans la médiation de l'oral, l'écrit est un processus d'"intelligence du sens", un système sémiotique propre.

2. On en déduit un *éloge de la superfluité*. Bèze fait la synthèse des divers traits de l'orthographe traditionnelle qui ne relèvent pas de la transcription phonétique, et qu'il interprète comme des aides à la lecture et au sens. Il s'agit principalement des "lettres superflues", qui acquiescent avec lui une réalité fonctionnelle. Elles servent tout d'abord à distinguer les homophones. Ils sont particulièrement nombreux en français, de par l'érosion phonique très forte qu'a subie cette langue, et qui la distingue de ses sœurs romanes. Distinguer ces homophones est une préoccupation constante des conservateurs, qui ont connu en ce domaine un large succès: cette distinction est un trait de l'orthographe française; les illustrations en sont innombrables: *saint, sein, sain*, etc., *du et dû*, *compter* et *conter* (tous deux issus de *computare*), etc. Un tel souci repose sur une prise en compte des limitations de la sémiotique graphique, tout entière dans les signes tracés, livrés au regard par un énonciateur absent: la langue orale, toujours en contexte, a les moyens de sa désambiguïsation (situation, gestes, dialogue). Certes, Meigret n'a pas tort de relever qu'à l'écrit également, la "raison du propos", c'est-à-dire le contexte discursif, permet souvent d'éviter des équivoques: bien des distinctions graphiques, par suite, ont un faible rendement. Il est non moins certain qu'une orthographe phonétique, ou phonétisante, multiplierait les ambiguïtés homophoniques. Et quand Meigret ajoute, à l'intention des "observateurs de différences", que "les escotans peuvent tumber par la semblance de plusieurs vocables au mesme incouenient que fait le lecteur", sans que l'on

ait songé à adjoindre, dans un but de distinction, des “voix superflues en la prononciation” (*Traité*, p. B iii), il néglige les spécificités de la langue écrite, à laquelle il ne reconnaît aucun statut.

Les lettres “superflues” peuvent servir ensuite à faire apparaître des liens familiaux au sein du lexique. Il ne s’agit plus de lever une équivoque, mais d’apporter au lecteur une information supplémentaire: lui donner à voir une cohésion, désigner une harmonie des formes et par là même contribuer à l’intelligence du sens. Ainsi, selon Bèze, certaines lettres “se metet pour raporter les Deriuatiz aus Primitiz”:

Comme en ces moz *Descire*, *Descripion*: la ou combien que la letre s ne se prononce point au premier: si [et pourtant] e¶t e¶le necessere an tous deus, pour montrer que lun e lautre apartienet a me¶me chose, e sont de me¶me nature, origine e sinificacion (p. 50)

Liant *contract* et *contracter*, *temps* et *temporel*, *nom* et *nommer*, la graphie articule sémantique et morphologie, enseigne la grammaire, et vante la belle ordonnance d’une langue parvenue à sa maturité.

Fort de ses poètes et de ses juristes, le français peut aujourd’hui afficher son statut: ces consonnes que l’on prétend superflues permettent également d’énoncer la filiation latine. Il s’agit tout d’abord de reconnaître un héritage, une dette:

Souuant aubi on lesse les le¶tres, ancores qu’e¶les ne se prononcet point, pour la reverance de la Langue dont les moz sont tirez. Car s’il é¶t ainsi que notre Langue desçande quasi toute du Latin pourquoe¶ serons nous si nonchalans, mes plus to/t si ingraz, d’an vouloe¶r abolir la ressamblance, l’analogie et la composicion? (p. 51)

La “nonchalance” qui, selon Meigret, a laissé encombrer la graphie de signes inutiles serait pour Bèze l’oubli fâcheux des devoirs filiaux. C’est l’argument le plus habituel des conservateurs (le français provient du latin, arborons ce pedigree); il est également le plus faible. Meigret n’a aucune peine à le pourfendre. Il fait remarquer, d’une part que l’emprunt est général entre les langues, qu’il s’agit d’un fait banal, et qu’une langue n’en est pas plus débitrice que celui qui “allume son tyson au feu d’autrui” (*Traité*, p. C i v°). Il note d’autre part que ce masquage est fort inégal, et irrégulier en tous sens: il ne concerne que le grec et le latin, et pas d’autres langues, également prêteuses; il ne touche pas l’ensemble des termes issus du latin; il est souvent erroné (et doublement superflu, tel le *p* de *escripre*, issu de *scribere*). Tout cela ne sert qu’à “estourner le lyseur, ainsi que fait ung espouvantail de cheneviere les oysillons, corneilles et pies” (*ibid.*, p. C iii), et n’enseigne rien à per-

sonne: le latiniste sait déjà l'étymologie du terme, l'ignorant n'en a que faire. La position conservatrice de Bèze a ceci de remarquable qu'elle dépasse cette défense triviale de la filiation, au profit d'une théorie de la lecture. Perception oculaire d'un sens, cette dernière reçoit une aide majeure de l'inscription latine, laquelle apporte moins une étymologie qu'un signifiant immédiatement reconnaissable. L'architecture latine imposée à la graphie exhibe certes une origine qualifiante; elle expose surtout une forme pour l'œil, installe une grille pour l'esprit:

Comme ce mot *Temps*, an i metant un p, on antand
tout soudain qu'il vient de *Tempus*, e par ce moyen, on
voet ce qu'il sinifie (p. 47)

Le signifiant latin mêlé à la graphie française lui impose son signifié, et participe à l'intelligence du sens (on voit ce qu'il signifie). La pratique des consonnes "étymologiques" est un codage sémantique; à la limite, on peut être très au fait que le verbe *savoir* ne provient pas de *scire* (mais de *sapere*), et maintenir la graphie *savoir*, dont le sens est transparent à celui de *scire*, que *scire* permet de lire. L'interprétation de la langue française écrite s'obtient par référence, non à une parole mouvante, mais à une autre langue écrite, langue morte et immuable. On comprend dès lors que pour Bèze, une graphie phonétique, loin d'aider à la compréhension rende le sens "plus obscur". Elle ôte les repères qu'utilisent avec aisance les professionnels de la lecture.

3. Un *autre professionnalisme*. Parmi ces derniers, les étrangers. Souhaitent-ils apprendre le français? Qu'ils viennent. Désirent-ils seulement lire cette langue, accéder à notre culture, et "instruire leur esprit"? C'est le cas le plus fréquent. Il importe alors que l'écriture ait "conuenance avec la leur, ou auec quelque autre qu'iz antandet", en particulier le latin. Il convient que la graphie ait, pour le lecteur étranger, quelque affinité avec celle de sa langue maternelle,

ou de quelque autre qu'il antandra, comme de la
Latine, ou de la Grecque. Car la ressamblance des
leſſtres e silabes lui adrecera sa memoeſſre, e lui feſſra
promptement souuenir que semblable composicion e
porporcion deura auoeſſr meſſme ou semblable
sinification (p. 47)

Le thème réformateur d'une graphie plus facile aux non-francophones est pris à contre-pied; pour le public restreint, mais européen, de lecteurs et spécialistes de l'écrit auquel il s'adresse, (au XVIème siècle, il n'en est point d'autre), l'orthographe que défend Théodore de Bèze est excellente.

4. *La main, plus que la machine*. Pour les conservateurs, la graphie qu'a élaborée la tradition est essentiellement manuelle. La main est rétive à

l'emploi des accents, qui retardent la progression régulière, forcent à l'arrêt, voire au retour, prêtent à l'oubli. Cette orthographe se lie à une esthétique des jambages et des boucles, des volumes et des formes, perçue dès la fin du Moyen Âge, mais à laquelle l'esthétique baroque donnera toute sa splendeur.

5. *Une orthographe catholique.* Thèodore de Bèze, malgré qu'il en ait, reste en la matière fidèle à sa formation et à son habitus culturel; il exprime au mieux le catholicisme de la graphie traditionnelle.

Celui-ci tient à plusieurs raisons. Son élitisme, tout d'abord: l'accès à l'écrit est réservé, lié à la maîtrise d'un savoir spécifique; le clerc seul accède au Texte. Sa latinité primordiale, ensuite. Refusant de fonder la graphie sur la parole vive (car fugitive et mobile), le paradigme conservateur prend appui sur une langue morte, stable et fondatrice, le latin. Innovateurs et conservateurs s'accordent pour fixer la graphie. Mais pour cela, à quoi la référer? Les premiers optent pour la parole, que tous les francophones ont en partage, mais qui est mouvante. Les seconds favorisent le latin, artéfact immuable. Son amour du faste, ensuite. La graphie traditionnelle suppose une écriture majestueuse, qui honore et élève la langue française (il y a une modernité, voire un patriotisme du paradigme conservateur). Elle déploie un luxe de consonnes, une splendeur d'affiliation latine. Cette orthographe de la Contre-Réforme révèle une esthétique de l'abondance, qui fait de la langue écrite la forme la plus noble de la langue, un lieu de mémoire, un palliatif au manque oral de latinité, une splendeur moderne.



Deux paradigmes dessinent donc, depuis les années 1540, un clivage qui met en jeu l'idée même que l'on se forme de la graphie et de son rapport à la langue. Ce clivage oppose l'usage et la raison, l'écrit et l'oral, la lettre et le son, l'autonomie de l'écrit et l'auxiliarité à la parole, l'œil et la lettre, la mémoire et l'oubli.

Après des siècles de "progrès" orthographique relatifs, gagnés sur une lourde tradition, la graphie actuelle tient de ces deux paradigmes. Conservatrice dans son principe, elle fut réformée, çà et là, au gré des innovations acceptées par l'Académie. Elle est aujourd'hui mémoire et oubli, elle sert de nos jours l'œil et l'oreille.

L'orthographe française est en elle-même le dialogue de Meigret et de Bèze, et désigne l'impossibilité de donner pleine raison à chacun des deux paradigmes. Elle est par là une interminable querelle.

LITERATURA





Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA

(Universidad de La Laguna)

Manoel de Oliveira en el valle de la Bovary

Como miembro de la congregación de Flaubert, sección devotos de *Madame Bovary*, uno tiene la tentación inmediata, el reflejo del creyente fanático, de menospreciar la imagen frente a la literatura pura y dura, sobre todo cuando algún osado director de cine se atreve a ir de excursión por el valle de la Bovary. Es conocida la fobia de Flaubert por la fotografía recién nacida, por la imagen en general. Imaginémonos, pues, el patatús intelectual que le hubiese dado de haber podido ver a su "pauvre Emma" materializada en la pantalla. Quizá su corazón de novelista no hubiera sobrevivido ante tamaño sacrilegio. No obstante y pensándolo bien, habría que precisar más ese espanto flaubertiano por la foto fija. Sabemos de su rechazo total por toda ilustración gráfica de sus obras. Al respecto y como es sabido, a Flaubert le propusieron un *Salammbô* con láminas de lujo. Ello le hubiera supuesto una buena fuente de ingresos, pero a pesar de sus dificultades financieras, se ofendió muchísimo ante esa perspectiva. Era una cuestión de principios y jamás permitió que se hiciera un dibujo para ilustrar sus textos. Sin embargo, si el oso normando viviera hoy, no me extrañaría que escribiera guiones para el cine. Recordemos que antes de su famosa y dolorosa brega con la escritura, Flaubert pasaba horas y horas dedicado a imaginarse, por secuencias, todo el argumento proyectado. Mientras investiga hasta la extenuación los mínimos detalles, va anotando toda esa documentación que, más adelante, le servirá de muletas referenciales, como puede comprobarse si uno espulga sus *Carnets de travail*¹. Flaubert, como si viera pasar la película de su novela por la cabeza, mueve los personajes, recita los diálogos y hasta va construyendo el decorado-marco. Una vez que desarrolla los capítulos en la pantalla de su mente, escribe el guión, de forma elíptica y escueta. Lo que él mismo, en multitud de ocasiones, llamará su "scénario", es decir y en lenguaje cinematográfico, su "guión". En esa metamorfosis que se produce en el tránsito de lo imaginado a lo escrito, el siguiente paso es como una foto cuyos numerosos detalles comienzan a ser ampliados. En ese sentido, es también muy conocida su búsqueda de exteriores, incluso su deambular por el espacio de una escena concre-

1 Flaubert, *Carnets de travail*, éd. de Pierre-Marc de Biasi. Balland, Paris

ta, tal y como harían los personajes. O sea y en resumen, de lo escrito a lo filmado va quedando solo un pequeño trecho. En la génesis del texto flaubertiano diríase que existe como una cámara cinematográfica a través de la cual el escritor va enfocando su escritura. Piensa como un cineasta antes de que existiera el cine². Al respecto, recomiendo la lectura de una carta suya (20^a de noviembre de 1866) en la que responde a una serie de preguntas que Hippolyte Taine le había planteado mientras trabajaba en su obra *De l'intelligence*. En esa carta puede decirse que está resumido el pensamiento de Flaubert en cuanto al nexo de unión entre el documento como imagen provisional antes de hacerse texto³.

Aunque no alude a él, Eisenstein parecía hablar también de Flaubert cuando, en sus teorías sobre el cine, escudriña las equivalencias entre diversas estructuras artísticas: "Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica. Ven en 'fotogramas'. Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje". También en ese sentido se pronuncia Román Gubern cuando escribe que Flaubert "ofrece muy brillantes recursos de planificación cinematográfica, como la visión de conjuntos (planos generales) y de detalles (primeros planos) en las batallas de *Salammbô*"⁴. Aunque el cineasta ruso nunca llegara a afirmar que existió una literatura precinematográfica, lo cierto es que la herencia de esa literatura hace posible que veamos procedimientos cinematográficos en una obra como *Madame Bovary*. Superada, pues, esa fase de fundamentalista flaubertiano, atado en principio al potro de la escritura, uno se sumerge en el océano cinematográfico de Manoel de Oliveira con la escafandra escéptica del buceador que, una vez conocidos los insuperables y maravillosos fondos de una isla coralina, se pasea por otros paisajes submarinos: eliminada la prevención primera, acaba rendido ante la nueva visión.

La grandeza o la pequeñez de la adaptación cinematográfica de una obra literaria no consiste en la mayor o menor fidelidad al molde inicial⁵. Radica, quizá, en el modo en que se "lee" esa obra en un momento dado, en lo que nos revela sobre la época en que ha sido realizada. Al respecto, me parece interesante el análisis que hace Annie Goldmann de las versiones que sobre la obra de Flaubert llevaron a cabo Minnelli y Chabrol⁶. Reproducir los acontecimientos e, incluso, los diálogos de la obra adaptada no garantiza nada. Nos podríamos aburrir citando aparentes simpatías literarias que resultan ser traiciones cinematográficas. Muchas películas fieles a una novela no transmiten nada del significado primigenio. Claro que también ocurre al revés, es decir, que de un mal

2 Cf. *Autour d'Emma*, Hatier, Collection Brèves Cinéma. Paris, 1991. En especial, las págs. 74 y sgs. de la entrevista realizada por Pierre-Marc de Biasi a Claude Chabrol.

3 Flaubert, *Correspondance*, vol. III. Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 561.

4 Serge Eisenstein, "Cine y literatura (Sobre lo metafórico)", in *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo Editor, 1982, p. 11. Asimismo, Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 294.

5 Al respecto, cf. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine*. Cátedra, Madrid, 1992, sobre todo, cap. II de la 2^a parte. Cf. asimismo, Marie-Claire Ropars, *De la littérature au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1970.

molde literario sale una tarta riquísima. No es ésta la ocasión para tratar de saber si es posible una adecuación perfecta entre ambos lenguajes, pero sí dejarlo para la reflexión. Cuando "lee" la obra, todo director de cine —como todo lector, por otra parte— utiliza sus propias lentes imaginarias, impone su propia visión del mundo.

El valle de Abraham, que Manoel de Oliveira rodó en el valle de Bovary, es como un seísmo que hace añicos las categorías cinematográficas al uso, los tópicos que el lenguaje de la cámara repite sin cesar y que la retina de nuestra sensibilidad está harta de recibir. Una prueba más, por cierto, de que los corsés de yeso de cualquier arte saltan en pedazos cuando son manejados por un auténtico creador. Trataré de mostrar que Oliveira amalgama dos sistemas de expresión en ese esfuerzo por desmontar el tópico de que el cine solo posee una exclusiva dimensión visual, olvidando lo heterogéneo de su material expresivo: imagen, palabras, música, ruido ambiental. Esta película, clásica y moderna, es de las que, valga la temeridad, quedará en la historia de este arte. Al verla y pensarla, recordé lo que Paul Valéry opinaba del cine allá por 1923:

...Je pense qu'il y aurait à instituer un art du pur cinéma, ou du cinéma réduit à ses propres moyens. Cet art devrait s'opposer à ceux, théâtre ou roman, qui participent de la parole...⁷

Por lo que a nuestro interés se refiere, no conozco otra película en la que se produzca una simbiosis tal entre la imagen y la escritura. De Oliveira apuntala con su obra el hecho de que sea la novela la forma literaria que con más frecuencia se asocia con el cine. Creo que Flaubert se hubiera vuelto a su cielo literario tranquilizado y reconfortado, porque en *El valle de Abraham* la palabra y los sonidos no son simples añadidos, sino meollos esenciales de la obra.

Conviene, de entrada, situarnos en el campo de acción que pretendemos iluminar. Por una parte, *Madame Bovary*, una de las grandes novelas de la historia del género, con el sello de su época, pero con pasaporte universal e intemporal, pilar fundamental de la modernidad literaria, modelo insoslayable para profundizar en el conocimiento de la condición humana y, desde luego, de la femenina. Por otra parte, Manoel de Oliveira con su película *El valle de Abraham*, director fascinado por la figura de Emma y por la inabarcable densidad de la novela. El realizador portugués no es el primero —y no creo que sea el último— en intentar encerrar ese mar narrativo en una piscina cinematográfica, por muy olímpica que esta sea. De *Madame Bovary* se han hecho, al menos que yo sepa, ocho versiones, entre las que recuerdo la de Renoir, la de Minnelli (la más

6 Annie Goldmann, "Madame Bovary vue par Flaubert, Minnelli et Chabrol" in *Cinémaction*, n° 65, 1992, págs. 132-141.

7 Citado por René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Gallimard, 1970, p. 41-42. (Existe traducción mía al español en Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1974)

traidora a mi modo de ver) y la de Chabrol, quizá demasiado respetuosa, pero algo sosa.

La génesis de *El valle de Abraham* sirve como punto de partida para adentrarnos en la rica simbiosis que se produce entre esa película y la novela de Flaubert. Todo parte de la sugerencia que la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís le hace a Manoel de Oliveira para que lleve *Madame Bovary* a la pantalla. Este director octogenario, con una larga carrera de la que en España solo conocemos un par de kilómetros (España solo mira a Portugal con el rabillo del ojo), asume el tremendo riesgo de tropezar con la misma roca que Minnelli o Chabrol. Desde el primero momento le tienta la idea, pero le pide a Bessa-Luís que escriba una novela en la que cuente la *Madame Bovary* que ella ve, su reflexión sobre ese personaje. Es decir, la película de Oliveira es el resultado quintaesenciado de dos filtros literarios y de una enorme sensibilidad cinematográfica.

Confieso que me he leído *Vale Abraão* en portugués (no existe traducción en español) y todavía me rechina en las neuronas mi desconocimiento de la fonética vecina. Quiero con esto significar no el martirio, sino la imposibilidad de sacarle todo el jugo literario a la novela de Bessa-Luís. Lo he hecho porque he querido seguir paso a paso la voz en *off* que alumbra la imagen y es alumbrada por ella, ósmosis artística muy poco usual. En realidad, quien haya leído *Madame Bovary* advertirá de inmediato las muchas situaciones similares que se dan en *Vale Abraão*. Se trata, pues, de una nueva versión del legado de Flaubert y, en paralelo, de una reflexión sobre los temas y valores allí encerrados⁸. De entrada, podemos reconocer con facilidad los numerosos enganches con la novela del normando: nombres de personajes (Ema, Carlos), las peripecias del baile, el abandono de la casa, las hermanas de Carlos, trasuntos de la madre de Charles Bovary, el suicidio. Hay, además, detalles que recuerdan escenas similares en Flaubert: Carlos dormido en el baile, la caja de puros que olvida el primer amante de Ema, la muerte de Carlos, etc. Me atrevo a decir que alguno de esos referentes son homenajes, guiños cómplices de quien conoce muy bien la obra de Flaubert. Al respecto, creo que una de las criadas de Ema, la sordomuda Ritinha es el equivalente de la Félicité del cuento *Un cœur simple*: ambos personajes, hondamente analfabetos, pero, hondamente naturales, humanos, atados a las grandes fuerzas de la naturaleza en una cierta armonía inconsciente ("se ha creado un lazo vegetal con ella", dice Ema). Están unidas, más allá de la palabra, en una simbiosis de luz y hasta de sensualidad. Para sostener lo que pretendo decir me remito a las escenas del lavadero y, sobre todo, a una de las últimas cuando Ema, con el propósito del suicidio in mente, le ofrece una rosa del jardín, la abraza y se va definitivamente. No obstante, todas esas concomitancias y algunas más no constituyen lo esencial de la película. Oliveira no se esconde detrás de las bambalinas de Flaubert, no quiere realizar el imposible experimento de trasvasar la

8 Olivier Kohn, *Val Abraham, la mélancolie au miroir*. Positif, septembre 1993, p. 6-8

escritura de Flaubert al recipiente cinematográfico. Tengo la impresión de que, en verdad, el autor de *Madame Bovary* le ha servido de pista idónea desde la que poder despegar. En contra de lo que pueda parecer, ésta es la adaptación fiel, ésta es la que el escritor hubiese deseado y con la que se hubiera emocionado, porque indica que su novela está aún preñada de sugerencias, que es terreno abonado para quien siga sabiendo "leerla".

Como Emma Bovary, Ema Paiva es una mujer exigente e idealista, víctima no solo de su compañero indigno, sino de la atmósfera social que la rodea, de la cobardía calculada, de la torpeza de la mediocridad ambiente. En la nube de "saudade" (bellísima y misteriosa palabra portuguesa que el novelista Antonio Tabucchi ha definido, mediante un oxímoron, como "la nostalgia del futuro"⁹), la vemos, casi desde el inicio de la película, volverse hacia su pasado. En una de tantas escenas imborrables, asistimos, subyugados por el rostro de la actriz Sanz de Alba, al momento en que una Ema huérfana regresa incluso al útero materno al hundir su nariz en un aterciopelado y laberíntico capullo de rosa roja, hasta hacernos sentir el olor y el tacto en una de las escenas claves por cuanto que expresan, a medida que se desvanecen sus ilusiones al contacto con la dura realidad, el foso cada vez mayor entre sus sueños y el lamento por lo que pudo haber sido y no fue.

Su matrimonio con Carlos Paiva es el primer choquetazo serio que le hace ver la enorme trinchera que separa su levitar femenino con la pesadez material del médico. Personaje éste que, por cierto y al igual que en la novela de Flaubert, es definido por Agustina Bessa-Luís como un "rapaz sonso, bonito, de alta estatura. Casou com uma viúva..."¹⁰, es decir, un sosias de Charles Bovary, hombre tosco, alicorto, incapaz de ver ni siquiera su inmediatez. La abismal diferencia entre los dos es subrayada por Manoel de Oliveira con sutileza, pero sin desmayo, con amor de artista, pero sin contemplaciones. Bastantes escenas podrían describirse en las que Carlos Paiva transmite la pesadez de la *bêtise* frente a la levitación ensoñadora de Ema, protagonista que, atrapada en esa atmósfera irrespirable, cada vez se siente más tentada a complacerse en "las cosas tristes". De ahí su conclusión proustiana: "Solo el pasado se mueve conmigo".

Al igual que la heroína de Flaubert, Ema Paiva no encuentra en sus aventuras amorosas más que el polvo de la decepción. En un somero repaso, si el Rodolphe y el León de la Bovary son flores marchitas desde su floración, aunque ella finja no verlos así, en la película de De Oliveira y en la novela de Bessa-Luís la relación con Fernando Osorio, rico y seductor cuasi profesional, es el encuentro de un desencuentro inevitable, porque éste, una vez conquistada la posición, se las ingenia para permitir que Ema disfrute de sus propiedades, pero

9 Carlos Gumpert, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Anagrama, 1995, p. 122.

10 Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 8.

se quita de en medio y no vuelve a tener relaciones con ella. Más de lo mismo con el joven Fortunato, el León de la novela de Flaubert, apocado y temeroso, que termina casándose con una muchacha por mezquinas conveniencias. En su camino hacia el Gólgota del adulterio, hacia el deseo que despierta en los hombres, nos encontramos, por último, con Caires, el mayordomo que le hace propuestas humillantes. Esta última escena —hija de Flaubert: recuérdese la gestión patética que la Bovary hace ante un notario— es el prelude del suicidio. Momentos después, vemos a Ema pasando por última vez por un campo de naranjos, a la búsqueda del tiempo de la infancia, del tiempo paradisiaco donde todo estaba almohadillado. Esa escena sintetiza, me parece, el vaivén doloroso de la vida de nuestra protagonista: la intemperie en que se encuentra, sobre todo por dos razones: no satisfacer sus anhelos y no poder refugiarse nunca bajo el paraguas protector del pasado. Esa desazón, ese ir y venir está encerrado en la definición que Ema hace de sí misma: “Soy un estado de alma que se balancea”.

Ema Paiva, como Emma Bovary, es un personaje inquietante, aunque ella no lo sabe. Lo intuyen ambas, aunque se verán atrapadas por la tela de araña masculina y social que se teje a su alrededor. Inquietante no solo para los hombres, sino también para las mujeres. Empezando por su tía Augusta, la beata horripilada que, al verla leer precisamente *Madame Bovary*, olfatea la perversión que puede producir la lectura de libros. Siguiendo por la larga, hermosa y significativa escena de la visita de la joven a casa de sus tías aristocráticas, las hermanas Mello. En un entorno social que no perdona el menor exceso, la menor desviación respecto a la simetría de las conveniencias, la belleza de Ema, la mirada preñada de independencia y el casi insolente rictus de su boca, constituyen un claro aviso del riesgo que encierra, de la dinamita erótica e ideológica que lleva dentro. Al verla, las dos hermanas susurran: “Esta niña ya es una mujer temible”. Su belleza, pues, constituía una exuberancia y, por tanto, un peligro. La voz en off, que comentaremos más adelante, se encarga de subrayar con trazo grueso lo que nuestros ojos están vislumbrando: “Ema se sonrió como si fuera a morder y las hermanas dedujeron que, con seguridad, será una mujer amenazadora”.

No he mencionado aún que Ema cojea ligeramente. En esta escena que comento, este defecto es, más bien, un efecto diabólico, provoca una ambigua seducción: no sabemos si nos sentimos atraídos por su inocencia de primera comunión o por un cierto aura de malignidad que desprende. Para cualquier cinéfilo es fácil que en esa escena la actriz Cecile Sanz de Alba, es decir la Ema joven, recuerde a la Tristana de Buñuel, la Catherine Deneuve que oscila entre la ingenuidad y la perversión.

Esa doble condición se refleja, y nunca mejor dicho, en las múltiples escenas en las que un espejo va jalonando las etapas decisivas de la vida de Ema. Recuerdo, por ejemplo, además de su autoexamen antes de entrar a visitar a las aristócratas, cómo se contempla justo antes de su boda con Carlos, cómo ve aparecer una seducción distinta, digamos, casi de hembra devoradora, al tiempo

que toma conciencia de que algo se ha perdido para siempre. Cuando se arregla el pelo, se va la infancia. También en el baile, episodio fundamental de la película y, como es bien sabido, de la novela de Flaubert, el espejo es el puente utilizado para el primer contacto con otro hombre. Resumiendo, podría afirmarse que la presencia tan frecuente del espejo es como la utilización de un instrumento, por un lado reflejo de lo soñado y, por otro, imagen rebelde de la melancolía.

Tanto en la novela de Flaubert como en la película de Oliveira, uno nota cómo los dos creadores sienten la fortaleza del personaje femenino. Ninguno de los dos, sin embargo, se entrega a ella. El novelista, con su famosa impersonalidad, con el estilo indirecto y el cineasta con la voz en off oscilan entre la tentación de engrandecer a Emma/Ema y la de guardar las distancias. Desde la frialdad se preguntan por lo que de ingenua tienen ambas. De hecho, la gran interrogación que flota entre las páginas de **Madame Bovary** es la de saber si, antes de suicidarse, Emma se conoce tanto como la conocemos nosotros. Se trata de dos polos, la ensoñación exaltadora y la realidad aprisionante con su cortejo de desencanto, de los que tanto de Oliveira como Flaubert son perfectamente conscientes. El entrelazamiento de esos dos estados de alma hace que nunca logremos saber en qué momento se produce la falla tectónica en las vidas de Ema/Emma.

Desde el punto de vista de la retina tradicional, de la lectura y de la visión a las que nos tienen acostumbrados, las dos obras son escaparates de la antiacción. Tanto en la novela como en la película, la duración parece como suspendida, como si algo que fuera a pasar no pasara, hasta que todo estalla también en silencio, tensos músculos de la melancolía permanente, dispuestos a dar el salto, pero al tiempo inactivos. No hay momentos cumbres de la intriga en **El valle de Abraham**, es una película antinovelesca. Lo grandioso de ella es que parece muy guadianesca, llena de movimientos subterráneos que nos hacen ver más de lo que realmente vemos.

Me gustaría ahora detenerme en una diferencia clara entre de Oliveira y Flaubert y, a pesar de mi condición de cofrade, creo que el balance es positivo para el portugués. En la novela encontramos algunos momentos en los que Emma da rienda suelta a sus impulsos románticos, aunque sea bajo el paraguas del famoso estilo indirecto del maestro francés. El capítulo sexto de **Madame Bovary**, por ejemplo, es todo un saqueo que Flaubert practica en el arsenal de esa literatura romántica ñoña o en los tópicos lamartinianos del claro de luna o de las orillas del lago en que se bañaba la imaginación de Emma. Bien es verdad que el empapamiento romántico de Emma nos la hace más atractiva porque frente a ella está la mediocridad rastrera de Charles, o de Homais o de Rodolphe o del propio León, su joven y postrer amante. No es la soñadora Emma la culpable, sino la vida que no está a la altura del sueño.

Decía hace un momento que, a diferencia de Flaubert, Oliveira no nos ofrece una Ema típicamente romántica, desmayada llorona de pañuelo en mano

y respiración agitada, síntomas de la frustración que tanto abundan en **Madame Bovary**, como en este ejemplo entresacado del capítulo IX de la primera parte¹¹:

Elle pâlisait et avait des battements de coeur (...) En de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger

Nada parecido encontramos en *El valle de Abraham*. Incluso Ema se ríe con frecuencia, como durante la escena de cama con el don Juan de turno. En un primer vistazo superficial, parecería que Ema “goza” de la vida: practica la navegación por el río, conduce el coche, tiene actividades mundanas, etc. De Oliveira no nos muestra a una Ema perseguidora, desesperada de lo inalcanzable. El ancho río de los sentimientos fluye subterráneamente. Para penetrar en esta película hay que ponerse la impedimenta del espeleólogo, hay que atravesar capas y estratos para poder llegar al fondo de las cosas, a “ese estado de alma que se balancea” que expresa Ema y que es asumido por el espectador, navegante entre las palabras, las imágenes y la música.

Aludía antes a la voz en off, a ese narrador novelesco que todo lo sabe. Me parece un hallazgo técnico de primerísima importancia. La conjunción de esa voz y de la función narrativa de la música es, entre otras cosas, la viga maestra que sostiene el edificio cinematográfico. Esa voz omnisciente va presentando los paisajes en que han de habitar las imágenes o algunos personajes o comenta algunas miradas o hace determinadas reflexiones del tipo: “Sentía a Carlos atado a ella como el gusano a la tierra”. La utilización de esa voz en off no tiene nada que ver con la manera en que se aplica normalmente, es decir, siendo una redundancia de la imagen. Aquí el narrador de *El valle de Abraham* incluso llega a poner en tela de juicio la validez de la imagen¹². Al respecto, hay una escena paradigmática. Cuando Carlos visita a la joven porque se entera de que la tía Augusta acaba de morir, vemos a unos personajes enlutados y como difusos en nuestro campo de visión. El médico fija sus ojos en el espectador –no será la primera ni la última vez que de Oliveira utilice ese recurso tan chocante en principio– y se oye la voz: “La vió. Ema nunca había estado tan bella”. El inmediato reflejo nuestro y de la cámara es buscarla con la mirada, pero no logramos verla. El director nos la escamotea y cuando conseguimos distinguirla, sentimos como una decepción, porque su rostro sigue siendo vago, impreciso. Sin embargo, en el plano siguiente descubrimos por fin que el rostro de la actriz es magnífico y nos sorprende porque no podíamos imaginar la metamorfosis que se ha producido desde una adolescente a una mujer, encarnada en el cambio que va de la actriz Sanz de Alba a Leonor Silveira. Es decir, el espectador, con esa tensión retrasada voluntariamente por el realizador, acaba de experimentar la misma impresión que Carlos Paiva.

11 Flaubert, *Madame Bovary*, Imprimerie Nationale Editions, Paris, 1994, p. 167

12 Cf. Jacques Morice, “La grande illusion”, *Cahiers du cinéma*, n° 471, sept. 93, p. 20-21.

El valle de Abraham y Madame Bovary, de Oliveira en tierras de la Bovary o Flaubert en ese valle portugués, da igual, ambos están mostrándonos la pasión amorosa, pero la auténtica, es decir, la pasión que busca algo inalcanzable, la extrema tensión de fuerzas vitales, la figura de una carencia que solo la muerte puede remediar. Entre la vida y la muerte, ese balanceo, "ese estado de alma que se balancea", es la única forma de abrirse camino hacia la plenitud. Ambos creadores han conseguido superar la banalidad de lo real para transformarla, interpretarla.



Pilar ANDRADE BOUÉ

(Universidad Complutense de Madrid)

Modelos de naturaleza en *Le Lys dans la vallée* de Balzac

Voy a proponer en estos minutos una lectura de **Le Lys dans la vallée**¹ en relación con la problemática de la naturaleza a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Para ello partiré del valor simbólico que tiene en esta novela no el paisaje y la flora como metonimias de la mujer, lo cual nos llevaría a un estudio de la morfología de la mujer en Balzac, sino al revés, la propia mujer como metonimia de la Naturaleza. Rondaré por tanto siempre alrededor de esta frase que tomo ya como piedra clave de mi lectura: *La Nature s'était parée comme une femme allant à la rencontre de son bien-aimé* (992), en donde es el paisaje, y no la mujer, el que se arregla para recibir al amante.

Si comenzamos nuestro camino de la mano del protagonista, Félix de Vandenesse, podremos acompañarle en su ruta iniciática hacia el substrato más profundo de la Naturaleza, iniciación que es no sólo sentimental, sino también y como vamos a ver, metafísica. Félix se lanza con entusiasmo a la conquista del *santuario* florido y tentador que de momento responde con sus atractivos a la pasión que ha concebido el joven:

L'amour infini (...) je le trouvais exprimé par ce long
ruban d'eau qui ruissèle au soleil entre deux rives
vertes, (...) par ces horizons estompés qui fuient en se
contrariant (987)

Guardemos en nuestra memoria tanto el carácter fluido de ese medio que expresa el amor como el sentido de lejanía que escapa a la mirada y se difumina, porque tendremos ocasión de darle un sentido muy preciso en el marco de este análisis.

Es de sobra conocida la deliciosa descripción con que Balzac nos presenta su región natal, la Turena deslumbrante como una *magnífica copa de esmeralda* (987). Pues bien, el héroe quiere apurar precisamente esa copa de verdor y blancura que aparece en el texto como referente, diríamos nosotros, de la espalda de la mujer:

1 Abreviaré L.V. Cito por la edición de Pierre-Georges Castex en Gallimard, *La Pléiade*, 1978, vol. IX de *La Comédie Humaine* para esta novela, y vol. XI (1980) para los "Études Philosophiques".

Après avoir effleuré le frais jasmin de sa peau [está remitiendo a aquel beso en la ciudad] et bu le lait de cette coupe pleine d'amour, j'avais dans l'âme le goût et l'espérance de voluptés surhumaines (...) afin d'achever la pomme délicieuse où j'avais déjà mordu (999)

Al emprender la marcha existe por tanto, en el corazón de un encantador vergel, una tentación –con referencia bíblica incluida–, existe la esperanza de triunfar y existe la curiosidad; señalo estos aspectos porque pueden atribuirse perfectamente al carácter y aventura del hombre occidental, a la que se suele denominar alma fáustica. El proceso iniciático de Félix va a ser el del hombre ilustrado en su conocimiento del mundo, y el resultado de esa búsqueda gnoseológica coincide con el de todo un siglo.

De ahí que el impacto visual primero que recibe al protagonista correspondía al concepto dieciochesco de *Naturaleza*: un paisaje bello y armónico donde *todo es melodía* (988). Se trata, como quieren los ilustrados, de un *vasto jardín*, de una naturaleza arreglada por el hombre que presenta su rostro alegre y equilibrado, reflejo del orden que Dios ha puesto en el cosmos. Este *hortus conclusus*, este *estuche* simbólico de vegetación incita al reposo y comunica al alma su serenidad (999). En fin, todo colabora para crear la impresión de una *sorprendente inocencia* (988)- aunque el hecho de que esa inocencia sorprenda nos resulte a nosotros, en sí mismo, muy significativo.

Por supuesto, y de acuerdo con la jugosa asimilación balsaciana de medio físico y persona, de raíz *uniformista*, tan agradable valle se halla además *en harmonie avec [la] vie reposée* (999). Una vida sencilla, una de esas vidas tan rousseaunianas en las que la aristocracia campestre disfruta de los cómodos y rutinarios gustos burgueses, arrellanándose en el confort del mobiliario y arropándose en las suaves telas blancas, grises y verdes (998)- cromatismo de la tierra nutricia, que fertiliza la imaginación y depura el espíritu². Es tanta y tan sublime la placentera sencillez de este lugar que Balzac se deja llevar por una emoción atávica y acaba diciendo que *cette simplicité arrivait à la grandeur* (998)³.

Y como el canon burgués de la simplicidad forma un bloque, en la ensoñación de la felicidad ilustrada, con el de la *naturalidad* en bruto del buen salvaje y el de la libertad, también vamos a encontrar ambos elementos en la descripción de la mujer-paisaje. El primero de ellos, atribuido al carácter de la mujer: *Son corps avait la verdeur que nous admirons dans les feuilles nouvellement dépliées, son esprit avait la profonde concision du sauvage* (997). El segundo, la libertad, como resultado del entorno campestre, la *clé des champs* (986) rigurosamente. Lo cual puede adquirir un simbolismo importante si tenemos en cuenta que

2 "Aucun appartement, parmi ceux que j'ai vu depuis, ne m'a causé des impressions aussi fertiles, aussi touffues" (998).

3 Cf. también: "Aussi plaisait-elle sans artifice, par sa manière de s'asseoir, de se lever, de se taire ou de jeter un mot" (997).

ese libre arbitrio ha sido conquistado en la lucha contra los *despotismos* (986) de las instituciones sociales, es decir, del mismo modo en que el ilustrado osa saber y osa estudiar científicamente el mundo al arrancarse los rígidos sistemas epistemológicos vigentes.

No obstante, hay un matiz que acompaña desde el primer momento este primer contacto idílico con la naturaleza, y que no existe en la idea dieciochesca de perfecto acoplamiento de nuestras estructuras mentales a las del entorno. Me refiero a la difusa inquietud que suscita el acto de lanzarse a la aventura. Existe algo en el objeto que repele al sujeto y le produce *une peur vague, mais réelle du combat* (999); se menciona una *dificultad elástica* que opone el medio, y que lo mantiene bajo un halo de misterio. El mismo halo que va a salvaguardar lo más íntimo en la Naturaleza de los experimentos que hollan y rebuscan en su seno. Realmente todo en la novela es preminotorio de este contraste entre la aventura amorosa, intelectual y científica, y la resistencia que opone el objeto —tanto la mujer como el paisaje— a esa aventura. Vamos a verlo más detenidamente.

Fijémonos en primer lugar en el simbolismo de los nombres: Mme de Mortsaufr, Blanche, y el lema de su escudo heráldico, *Voyez tous, nul ne touche*. No estamos ante el sentido medieval de *falsamente ahorcado, redivoivo* (que al parecer era el origen de este apellido) o de respeto al mandoble, sino ante el aviso de una inviolabilidad esencial que, en caso de transgredirse, produce un mal. Mme de Morsaufr es como aquellas diosas intocables de la mitología clásica que custodian sus secretos, y en cierto sentido la moraleja de su historia se asemeja a la de las clásicas.

La presencia de lo oculto, de lo vagamente percibido, se ampara también bajo la sencillez de la apariencia: *Son air exprimait une simplesse, jointe à je ne sais quoi d'interdit et de songeur* (997); en fin, en una filigrana semántica se llega a hacer misterio hasta del maquillaje, esa doble mitad artificiosa pero irrenunciable en la substancia de lo femenino, según Balzac:

Sa coquetterie était devenue du mystère, elle faisait rêver au lieu d'inspirer l'attention galante que sollicitent les femmes, et laissait apercevoir sa première nature de flamme vive (997)

Al hilo de esta cita subrayaré la ensoñación que provoca el objeto y la posible percepción de una esencia primera dentro de esta ensoñación o sueño, porque, como sabemos, son temas prioritariamente románticos. Hay otros en las primeras páginas de la novela, e irán acumulándose a lo largo de la misma, ya que, siguiendo con lo que antes he indicado, la experiencia de Félix culmina en el Romanticismo. Me refiero a temas como el de la mujer lejana, que inunda las páginas de la literatura decimonónica, o la asociación de origen teutón entre la flor y la estrella, o particularmente en lo que nos concierne, el tema del castillo solitario y sombrío, al que volveré a referirme.

Pero para el héroe de nuestra novela, el camino hacia el mensaje postilustrado tiene además una condición. La señala el atrabiliario conde de Mortsauf cuando le dice a Félix que, si quiere llegar al hondón tranquilo de este valle, debe dejar atrás la espesa capa de conocimientos adquiridos, es decir, precisamente el deslumbrante racionalismo dieciochesco. *Vous êtes écrasé sous l'avalanche d'idées qui a roulé sur vous* (1004), señala el conde, y —añado yo— aquí de lo que se trata es de una andanza epistemológica más profunda. Añade el conde: *Quel siècle nous prépare cet enseignement mis à la portée de tous* (1004), y añado yo: qué desastre puede causar un acceso universal al conocimiento, sin el filtro de un puñado de intérpretes. Y el caso es que todas las cofradías literarias del siglo XIX van a opinar, en el fondo, lo mismo. Pero no me voy a detener en abundar sobre esta relación entre el fracaso metafísico (no sólo religioso) y la vocación elitista del escritor decimonónico, que cuenta con su propia bibliografía.

Félix ya sabe, por tanto, que al conocimiento se llega con algo más que con la razón. A continuación tiene que hacer, como pequeño Fausto que es, su propio pacto con la naturaleza-mujer. Y así, como el de Goethe renuncia a su ciencia por acercarse a la vida, este Fausto de Balzac renuncia al amor físico por acercarse al alma de su amada, a su energía vital. *Je consens à ce pacte -dice ella-, si vous voulez ne jamais presser les liens qui nous attacheront* (1036), y un nombre secreto sella el contrato. Ahora Félix ya puede sumergirse en un mundo maternal de emanaciones fecundantes y de protectoras luminosidades, en las *blanches draperies d'un amour tout maternel* (327).

Este tema de las emanaciones nos interesa especialmente porque va a conectar con el pensamiento y la teoría de la naturaleza balsacianas. Es sabido que Balzac se interesó desde muy joven por la disputa entre materialistas y espiritualistas del pensamiento francés, disputa cuyo eje era el modelo de universo, para unos leibniziano-finalista, para otros confusamente materialista-energético, y para un tercer grupo simplemente mecánico-materialista⁴. Y también es conocido el interés que prestó más tarde Balzac a las teorías evolucionistas, prefiriendo aquellas que le permitían conciliar el uniformismo (es decir, la teoría de que toda la realidad estaba formada de una misma sustancia) con un vitalismo de corte tradicional (según el cual una fuerza vital hace mover el mundo de forma armónica)⁵. Si encajamos todas estas preferencias, veremos que la idea de universo del Balzac maduro combina la creencia en una realidad múltiple, que abarca tanto las sustancias materiales como las inmateriales, y la creencia en que esas dos facetas de la realidad coinciden en un punto de intersección común, en esa polisémica fuerza vital. Dicho en otros términos que adoptará Balzac, el hombre tiene la posibilidad de ver comunicarse lo material y lo espiritual, es decir, puede constatar la presencia divina en el mundo. Pues bien, este modelo

4 Cf. sobre todo Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, París:PUF, 1988.

5 Cf. para estas cuestiones sobre todo H.Gauthier: *L'image de l'homme intérieur chez Balzac* (París:Droz, 1984), Madeleine Fargeaud: *Balzac et la recherche de l'absolu* (París:Hachette, 1968) y Philippe Bertault: *La religion de Balzac* (París: Slatkine, 1980)

de Naturaleza es el que predomina entre ciertos sectores del Romanticismo, y desde luego condensa las aspiraciones de toda una época, la última quizá de nuestro ciclo histórico, en que la desconfianza no ha destronado aún al optimismo humano.

Pero lo interesante es además que Balzac afirma la plausibilidad de recorrer el camino *ad interioribus ab exterioribus* de la mano de la ciencia, al menos hasta el lejano punto en que cambiemos de *dimensión*. Lo verdaderamente importante no es sólo que *intuyamos* la presencia de ciertas corrientes vitales, sino que las *estudiemos* con nuestra razón -teórica e instrumental. El microscopio nos espera a la orilla de todos los océanos gnoseológicos; como dice Louis Lambert, *il est impossible de toucher à la politique sans s'occuper de morale, et la morale tient à toutes les questions scientifiques* (655). En pleno desarrollo de otro de sus libros místicos, explica Séraphita que llamamos sobrenaturales a los hechos cuyas causas se nos escapan (740). Esta afirmación podría atribuirse tanto a un cristiano ortodoxo (porque esas causas están en la mente de Dios) como a un científico actual (porque se trata justamente de profundizar en el estudio de las causas para disolver el presunto sobrenaturalismo). De hecho, sabemos que no es original de Balzac en su época el desarrollo de una *alta ciencia* que conecta hechos físicos con hechos que parecen no serlo, sin despreciar ni unos ni otros. Swedemborg y sus discípulos no predicaban otra cosa, a pesar de haber pasado a la historia entre el grupo de los iluministas cuya tendencia es, en general, gnóstico-dualista⁶. Cuando el personaje de Balthazar Claës se encierra en su taller de alquimista busca un *Absoluto*, con la connotación filosófica que conlleva esta palabra, pero cuya virtud sea básicamente la de hacerle rico. Llegar a descubrir cómo se descompone el carbono significa, sobre todo, cubrirse de oro.

Para enlazar con las emanaciones que hemos dejado antes, recordaré que la fuerza vital a la que me vengo refiriendo se expresa en forma de fluidos. Balzac se sumerge de lleno en la apasionante y compleja pasión por los fluidos que inunda su siglo, y en la que toman posiciones tanto los visionarios más quiméricos como los científicos más concienzudos. Eter, fluido galvánico, electricidad, magnetismo, calor, son términos sinónimos para un mismo problema: ¿con qué tipo de sustancia nos enfrentamos? ¿Se trata de algo puramente físico, o de algo que cura, que mueve a distancia y que abre al misterio de lo incorpóreo? Toda la experiencia romántica está expresada aquí, porque si esos fluidos son analizables, podemos llegar con nuestra razón humana al corazón de la Naturaleza y al conocimiento de lo divino, pero si no lo son, si escapan a nuestra manipulación, entonces habrá que renunciar al sueño de una armonía cósmica entre los hombres, el entorno y una posible presencia de Dios en él.

En realidad Balzac no responde claramente a estas preguntas; tampoco puede decirse que fuera competencia suya el hacerlo. El se mantiene en la

6 CF. por ejemplo Auguste Viatte, *Les sources occultes du Romanticisme: Illuminisme-Théosophie (1770-1820)*, vol.I (París:Honoré Champion, 1928).

posición ambigua del romántico que aún no se decide, no se atreve a dar el salto hacia nuestro mundo. Algunas veces define el fluido como una substancia imponderable pero compuesta de elementos simples que el hombre está a punto de poder analizar (*Ainsi les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine; car le jour n'est pas loin où l'on reconnaîtra la filiation des principes de la lumière dans ceux de l'air*, **Louis Lambert**, p.686). En otros momentos, deja entender que nuestros esfuerzos son vanos y que nada en la ciencia conducirá a entrever lo divino, visible sólo para el Amor (*Les hommes se trompent toujours dans leurs sciences*, **Séraphîta**, p.744). En fin, en ocasiones expresa la opinión de que con la ciencia de la mano se llega hasta muy lejos, siempre y cuando se mantenga la conexión con el sistema cosmológico global de referencia (*Pour savoir le sens vrai des lois phénoménales, ne faudrait-il pas connaître les corrélations qui existent entre les phénomènes et la loi d'ensemble?*, **Séraphîta**, p.824). Estas contradicciones se repiten en todas sus obras filosóficas, y se explican también parcialmente por la evolución ideológica personal del autor, por las influencias de uno u otro libro, o incluso por pequeños detalles biográficos. En el caso concreto de L.V. la ensoñación de los fluidos está fuertemente influida, como se sabe, por las teorías del teósofo Saint-Martin⁷. Y la particular morfología de los misteriosos efluvios (340) de Henriette de Mortsauft tiene mucho que ver con la lectura que voy a proponer para la novela. En principio, las corrientes, vapores y rayos luminosos emitidos por la mujer amada se explican como productos del Amor puro y de la Plegaria únicamente espiritual. De forma que aunque Balzac aluda de pasada al paralelismo entre lo físico y lo moral (*La nature morale a-t-elle donc, comme la nature physique, ses communications électriques et ses rapides changements de température?*, 992), pone en boca de Mme de Mortsauft un discurso muy dualista; ella renuncia, v.gr., a la vida terrenal porque *elle nous ravale trop en faisant dominer l'égoïsme des sens sur la spiritualité de l'ange qui est en nous* (1168). Nosotros podemos poner en relación, creo que lícitamente, la evolución de la intriga con esa preferencia por lo espiritual de los fluidos y el arrinconamiento de la investigación científica (de raíz literalmente martiniana también) que la acompaña en el discurso de Henriette. Porque el hecho es que la Mortsauft muere en parte a causa de la inacción de Félix, y esa inacción es causada justamente por la impotencia a que le condena el dualismo de la mujer. De modo que la abulia del héroe (con justicia predecesor del Frédéric Moreau), creada por la fidelidad a una teosofía quietista, generaría la tragedia en el relato y también las modificaciones en el modelo de naturaleza que inmediatamente explicamos.

Cuando Félix acepta el pacto con la naturaleza-mujer comienza la segunda parte de su iniciación. Lo que le pide Henriette es que se acerque a ella con las armas de su razón embotadas para poder acceder a los tesoros de su

7 Cf. R. Amadou, "Balzac et Saint-Martin", en *Année balzacienne* 1965.

alma. Del mismo modo que el romántico se acerca a la naturaleza con su imaginación y su capacidad ensoñadora. Sólo de esta manera puede Félix aprender ese secreto lenguaje que ahora les será común, el lenguaje cifrado de la Naturaleza, *une langue à notre usage* (1058), dice Félix: el célebre idioma de los ramos de flores perfumados y sugerentes, en diálogo con los dibujados por ella. Como su predecesor Werther en la novela que Balzac emulaba, en este momento de felicidad pura Félix siente a su alma *épandue sur la nature* (1055), en perfecta armonía con ella. Puede decirse que estamos ante el primer estadio de esa vivencia romántica de la inmersión en la naturaleza-refugio, bienhechora y consoladora. Pero Félix no ha renunciado al método científico en su nueva conquista. Sus esquemas de pensamiento incluyen el fundar una nueva ciencia, aunque olvidada, eso sí, en Europa (1054): es exactamente el ideal gnoseológico del romántico. En la frase que ahora cito se combinan dos intereses, el examen científico y el acercamiento inocente:

Deux fois par semaine, pendant le reste de mon séjour à Frapesle, je recommençais le long travail de cette oeuvre poétique à l'accomplissement de laquelle étaient nécessaires toutes les variétés des graminées desquelles je fis une étude approfondie, moins en botaniste qu'en poète, étudiant plus leur esprit que leur forme (1054)

Están en el texto la intención de componer una obra poética y de actuar como poeta, pero también están la constancia rutinaria del botánico, la voluntad de sistema y el estudio taxonómico en profundidad de las diferentes variedades vegetales. Por contraste, lo único que recoge Werther son *floreциllas* para hacer un ramillete que inmediatamente arroja al agua bajo la mirada complaciente de su amada Carlota. Qué diferencia entre esas *floreциllas* y el *sédum*, *bugrane*, *paturin*, *bromes*, *agrotis* y otros muchos especímenes de la flora turenese con que se deleitaba Félix.

Sin embargo, las pretensiones del héroe son inútiles. Desde luego él sí que no hace honor a su nombre. Como a Claës, a Lambert y a otros héroes balzacianos, le ocurre que la resistencia de una ideología y de un objeto quiebran si no su vida, sí su paciencia y, diremos nosotros, la posibilidad de acceder a un conocimiento esencial de la naturaleza-mujer. Las flechas del deseo, nos dice Félix, se estrellan contra el *éther infranchissable* de ella (1048) contra ese fluido elástico que ahora ya resulta inanalizable. El río, que simbolizaba el amor, se sutiliza, y los horizontes se esfuman literalmente, como presagiaba la frase que leí al comenzar. El estuche de piedras preciosas se ha cerrado, con las piedras dentro. Ese paisaje que una noche amenazaba a Félix con volverse impasible ante sus miradas cumple ahora su amenaza:

Ce beau rêve cessa quand, au clair de la lune et par un soir chaud et parfumé, je traversai l'Indre au milieu des blanches fantaisies qui décoraient les prés, les

rives, les collines; en entendant le chant clair, la note unique, pleine de mélancolie que jette incessamment par temps égaux une rainette dont j'ignore le nom scientifique (...) je reconnus (...) cette insensibilité de marbre contre laquelle s'étaient alors émoussés mes sentiments (1005/1006)

Félix ha realizado el acto simbólico de atravesar el río, ponerse al otro lado, e inmediatamente pierde incluso la clave para aplicar su propio lenguaje al de la naturaleza velada. Su proyecto de saber científico se ha venido abajo. Las probetas, las taxonomías y los microscopios nada le podrán decir sobre la esencia del universo, como tampoco los sabios podían raspar, por más máquinas y experimentos que emplearan, la misteriosa piel de zapa.

Exactamente igual que en el *Werther*, y exactamente igual que a finales del siglo XVIII, el hombre pasa a sentirse alienado en su entorno. El valle, que ya de por sí tenía mucho de formas a priori de la sensibilidad de Félix, cambia de aspecto, se hace noúmeno, un *pays étranger dont j'ignorais la langue* (1083), dice el protagonista, y pasa a ser constituido enteramente por el sujeto que percibe, adoptando las mismas tonalidades que la tristeza de él:

Initié maintenant aux sombres et mélancoliques mystères d'une famille, (...) l'âme rembrunie, je trouvais en ce moment la vallée au ton de mes idées. En ce moment les champs étaient dépouillés, les feuilles des peupliers tombaient, et celles qui restaient avaient la couleur de la rouille; les pampres étaient brûlés, la cime des bois offrait les teintes graves de cette couleur "tannée" qui jadis les rois adoptaient pour leur costume et qui cachait la pourpre du pouvoir sous le brun des chagrins (1083; el subrayado es mío).

Y recordemos que ver desdicha en la bella expresión cromática otoñal es una lectura típicamente romántica. Hoy los bosques rojos y ocre impresionan estéticamente de modo distinto al hombre de ciudad, y a nadie se le ocurriría comentar lo triste que está el alcázar de Toledo, v.gr., ceñido de amarillo y ocre.

Del mismo modo, toda la recreación del caserón de Saché, que acompaña a la ensoñación de Clochegourde desde el principio y cierra también el libro, puede tener como referente el fracaso epistemológico del hombre occidental. Por eso el *vallon tranquille et solitaire* (1212) donde crecen robles centenarios y retumban las torrenteras se transforma en *asilo* (ibid.) oscuro del romántico desencantado. Cuando Oberman, años atrás, se paseaba por las montañas suizas no encontró, como el Saint-Preux de Rousseau, que el aire fuera allí nítido y transparente, sino que el velo de la bruma se espesaba cada vez más, y no había más suelo firme que el que le sostenía *sur le vide, seul, dans l'immensité* (Senancour, *Oberman*, Lettre II). El silencio eterno de lo infinito también a él le asustó.

¿Cuál es entonces el modelo de naturaleza que le encuentra Félix al final de su aventura epistemológica? Pues el mismo que el actual. Un entorno hostil, clausurado, movido por una energía extraña al hombre. Lo que más temía nuestro protagonista, la *force d'inertie* (999) que paraliza al joven ambicioso en la ciudad y le convierte en, a lo sumo, ciudadano de a pie, venía del campo. En el campo es donde comienza todo a girar con un movimiento mecánico de causalidades sin chispa, como los engranajes de *une machine d'or et de fer* (1086). En el campo comienza la desesperante monotonía cuando el Dios providencial o la Madre naturaleza finalista se marcha, si le da tiempo, a no ser que antes le aplaste ese mecanismo implacable, como a nuestro pobre *lys broyé dans les rouages d'une machine en acier poli* (1047).

Al final, lo único que queda es la rivalidad del hombre con el impulso ciego que le detiene, la eterna necesidad de *lutter contre une force aveugle, [à] faire triompher l'intelligence du coeur sur la brutalité de la matière* (1089). Y puesto que la sociedad se corresponde con el medio, también ella destroza y remata la azucena sin el mínimo remordimiento:

Il me sembla que la cour avait foulé le corps de Mme de Mortsauf avec l'insensibilité que la nature témoigne pour nos catastrophes (1191)

Pero lo interesante de esta frustrada aventura es además que el fracaso metafísico del protagonista no viene acompañado de otro social. El conoce desde muy temprano las añagazas y las miserias del ascenso en la sociedad. La diferencia entre Félix de Vandenesse y Lucien de Rubempré estriba en que el primero ha perdido mucho más que el segundo. Estas son las palabras de Félix al contemplar su desilusión: *Là tout était abîme* (1223), *rien ne manquait à mon désastre* (1225), teniendo, sin embargo, una carrera política segura y un asentado éxito profesional.

Cependant j'étais riche, la vie politique me souriait, je n'étais plus le piéton fatigué de 1814 (1223)

El triunfador no está desencantado de una sociedad que no ha sabido realizar el ideal revolucionario de libertad y fraternidad para los pueblos, sino de una sociedad que no ha sabido dar cumplimiento al sueño ilustrado de levantar el velo de Isis y verle la cara a la Verdad. Puede interpretarse L.V. al estilo de Barbéris, pero el mensaje de Balzac no acaba, o no comienza, ahí.

En fin, después de cavilar mucho y de forma muy romántica, Félix resuelve sencillamente seguir la corriente de su época: apuesta por el positivismo. A partir de ahora se dedicará a cuestiones prácticas tales como la política, la poesía o la ciencia —una ciencia comtiana, puramente descriptiva, que se abstenga de ir más allá del fenómeno (1225). Lo demás son trasuntos de utilidad discutible y de éxito más que dudoso. De lo que se trata, en definitiva, es de prever cosas para hacerlas, como lo demostrarán sus héroes y heroínas constructores y reconconstructores: Benassis, Véronique Graslin, Marguerite Claës... Así la tie-

rra cultivada dará sus frutos y sólo unas pocas mentes quijotescas, en la orilla del bosque que guarda el santuario, seguirán pensando que “il est dans la nature des effets dont les significances sont sans bornes”(1054).



María BADIOLA DORRONSORO

(Universidad Complutense de Madrid)

Narratividad, discursividad y poeticidad en *Gweny-toute-seule*, de Valéry Larbaud

Introducción

Una de las características de la literatura contemporánea es, como sabemos, la difuminación de los límites entre los géneros. En la mezcla de tensiones funcionales —en términos de Jakobson— que supone el texto, con frecuencia ya no es fácil distinguir cuál de ellas es la dominante que estructura su globalidad. Desde esta perspectiva, nos parece adecuado abordar un texto moderno (y, más concretamente, un texto del tipo de escritura que practica Valéry Larbaud) a partir del estudio de la presencia en él de esas tensiones funcionales o, según la terminología del profesor Javier del Prado —de cuya enseñanza es pleno deudor este trabajo—, a partir del estudio de la actualización en él de las tres instancias básicas de la escritura: la función narrativa, la función poética y la función discursiva (o progresión dialéctica del discurso organizada a partir de la concatenación lógica de argumentos).

Entre los textos que componen *Enfantines* (un conjunto de relatos sobre la infancia, como lo definió su autor) hemos escogido como corpus de nuestro análisis uno de características un tanto especiales: en primer lugar, *Gweny-toute-seule* pertenece al par *Deux Enfantines Retrouvées*, añadido en la edición de La Pléiade de 1958; por otra parte, un aura de misterio acompaña a esta composición: Larbaud, poco después de escribirla, decía a André Gide en una carta:

Vous garderez ce cahier pour vous, n'est-ce pas, et ne le montrerez à personne? La chose est trop intime, et puis mal faite comme arrangement; (...)

Afortunadamente, poco después, animado por su amigo Gide, accedía a su publicación. Por nuestra parte, creemos que precisamente en la amalgama de las tres instancias básicas de la escritura se encuentra no sólo el secreto de esas afirmaciones, sino también el valor literario de *Gweny-toute-seule*.

En consonancia con esa idea, nuestro análisis seguirá dos líneas de trabajo: en un primer momento haremos una lectura del texto como estructura narrativa para, a continuación, y a partir de las posibles irregularidades que encontremos, observar la emergencia de las funciones poética y discursiva de este rela-

to aparentemente simple y sin excesiva relevancia dentro de la obra larbaudiana. Creemos que mediante un estudio de la poeticidad del texto a partir de la estructuración de los elementos metafóricos en los que se plasma la ensoñación de sus temas capitales accederemos al microcosmos creado por Larbaud. Evidentemente, nuestras conclusiones no serán sino hipótesis de trabajo que deberán ser contrastadas con el estudio del grueso de su obra, que estamos llevando a cabo.

La estructura narrativa del texto

Reproducimos a continuación el esquema de nuestro estudio de la dinámica de la acción del texto, que hemos dividido en segmentos según su dominante narrativa, descriptiva o reflexiva:

Segmento 1 (párrafos 1-8) (Descripción del entorno)

- a. Subsegmento Descriptivo (párrafos 1 y 2)
- b. Subs. Narrativo (párrafo 3): puesta en abismo de nivel noémico del texto.
- c. Subs. Descriptivo (párrafos 4-8)

Segmento 2 (párrafos 9-17) (OLIVE)

- a. Subs. narrativo (párrafos 9 y 10)
Paso de relato de acción puntual (coincidente con tiempo del relato) a relato de acción habitual.
- b. Subs. reflexivo (párrafos 11-13)
(Bisagra analógica: muerte—silencio)
- c. Subs. Reflexivo (párrafos 14-17): intromisión afuncional del eje paradigmático: el servicio al prójimo
Bisagra analógica: También su soledad tuvo recompensa.

Segmento 3 (párrafos 19-25) (GWENNY)

- a. Subs. Narrativo (párrafos 19-22) (1º contacto con G.)
- b. Subs. Reflexivo (párrafos 23 y 24)
- c. Subs. Narrativo (párrafo 25)
Bisagra analógica (párrafo 26) (recuerda a otras niñas que también le dejaron)

Segmento 4 (párrafos 27 y 28 y diálogo “narrador-Lily-Ruby-Jeune homme”)

- a. Subs. Narrativo (16 líneas del párrafo 27) (resumen de su relación pasada con las niñas)
Bisagra dramática (líneas 17-21 de párrafo 27 y párrafo 28)
- b. Subs. Dramático (línea 18 de pág. 529 - línea 21 de pág. 530)
(escenificación de su último encuentro)

Segmento 5 (línea 22 de pág. 530 - línea 1 de pág. 532) (Reflexión sobre sí mismo y su relación con el mundo)

Segmento 6: Narrativo (línea 2 de pág. 532 al final) (Despedida de Florence Villa y de Olive)

Este análisis parece indicar que una lectura meramente narrativa de *Gweny-toute-seule* no daría cuenta de su contenido profundo. Veamos cuáles son los elementos atípicos de un relato y que apuntan hacia una dimensión poética (de transgresión metasémica) subyacente en él:

1) La línea anecdótica superficial (las visitas de una niña a un solterón solitario que está de vacaciones) ocupa sólo tres páginas de escritura de las trece y media que componen el texto (un 20% del texto, aproximadamente); los dos primeros segmentos, descriptivos y reflexivos en su mayor parte, ocupan más del doble, un 50%); la amistad del narrador con Lily y Ruby, por su parte, ocupa dos páginas; la reflexión final, una y media, y, la despedida de Olive, media página.

Vemos que, atendiendo a la cantidad de escritura, la narración no ocupa ni la tercera parte del texto; el resto está compuesto por los segmentos descriptivos y reflexivos (que suponen su mayor parte), el relato de la amistad del narrador con otras dos niñas y la despedida de Olive. Resulta llamativa la gran extensión dedicada a la descripción y a la reflexión (en un texto supuestamente narrativo y, además, corto), frente a la narración de la acción principal, que no sólo es breve, sino de poca enjundia si consideramos únicamente su nivel anecdótico y prescindimos de su función simbólica e ideológica, como veremos más adelante. Es interesante, por otra parte, estudiar el papel de la descripción, que, con su extensión, riqueza analógica (que nos mostrará la segunda parte del estudio) y subjetividad, contribuye enormemente a la poeticidad (instrumental y final) del texto, pero que, en el nivel narrativo, no siempre parece estar enteramente justificada.

2) En el engranaje entre los distintos segmentos del texto predominan las bisagras analógicas (aquellas que hacen avanzar el texto mediante la analogía evidente o subyacente que existe entre unos acontecimientos, unos personajes, unos textos, unas palabras y otros) sobre las narrativas o eventuales —en términos genetianos—; es decir, el avance del texto se produce a partir de asociaciones mentales del narrador, asociaciones basadas, en su mayoría, en la similitud entre situaciones vividas (“también mi soledad fue recompensada”, “también las demás niñas me abandonaron”), o en la coincidencia de varios semas del enunciado, como ocurre con la espacialización de dos momentos de su vida, al final del texto: quiere retomar el punto de su infancia en el que estaba —Florence Villa ya está lejos; o con el sema /silencio/, que sirve al autor de puente entre su reflexión sobre la soledad y la muerte (vista como inmaterialidad) y la compañía silenciosa de Olive.

En el nivel morfosintáctico destacan, como nexos entre los segmentos y subsegmentos, las conjunciones *et* y *mais*. El mecanismo de escritura empleado es el siguiente: a una enumeración de elementos positivos (según la ensoñación del narrador) coordinados por la conjunción copulativa *et* le sigue, tras un punto, la conjunción adversativa *mais*, que sitúa al lector de forma clara y contundente en el polo opuesto, el negativo; y viceversa. Podríamos haber escogido numerosos ejemplos de este funcionamiento, pero nos hemos decantado por uno que nos parece de especial interés por suponer, a nuestro juicio, una puesta en abismo de todo el relato. Lo encontramos casi al principio, tras una descripción francamente negativa del interior de la casa en cuanto a su aspecto material, de la que únicamente reproduzco la última frase:

La grande table aux courbes prétentieuses était bien mal commode pour écrire ou pour lire, même pour s'y accouder. MAIS c'est dans ce coin-là où étaient mes livres et mes papiers parmi les capucines fraîches, que j'ai retrouvé enfin après bien des années mauvaises d'adolescence et de désespoir, l'isolement et le silence, et la vie pleine de certitudes, concentrée, sans vide, plus forte que le Monde. (pág. 320)

3) Si observamos el tiempo del relato vemos que, pese a que el tiempo de la acción es muy anterior a éste, por lo que cabría esperar cierta frecuencia en el uso del pretérito perfecto y del indefinido en la narración, hay un claro predominio del presente (ya sea para expresar una acción habitual o para recordar una acción pasada por medio del llamado presente histórico o escenificando, por medio de diálogos, la acción en cuestión) seguido del pretérito imperfecto, utilizado para narrar acciones habituales en el pasado. Vemos que se trata de tiempos que, en principio, no favorecen la progresión de un relato. El pretérito indefinido se utiliza casi exclusivamente en las despedidas definitivas (muy abundantes, teniendo en cuenta lo limitado de la acción), con el fin de subrayar la gravedad del acontecimiento.

4) Asistimos a una progresiva interiorización del objeto de la narración, claramente subjetiva desde el comienzo (como veremos al analizar la descripción), pero que se va volcando hacia el mundo espiritual del narrador a medida que avanza el texto. Así, en el punto álgido de la narración (que no es el del episodio con Gwenny, por cierto), tras la decepción que le causa la pérdida de la infancia de Lily y de Ruby, encontramos cuatro párrafos seguidos que empiezan con el pronombre personal “je”, para llegar al clímax: “la leçon était bien claire” (pág. 530) que, como veremos, es la clave de lectura del texto en el nivel interpretativo.

5) Con frecuencia, y sin una funcionalidad narrativa clara, el narrador hace incisos reflexivos (emerge la función discursiva), siempre orientados hacia el tema religioso, como veremos a continuación. Por otra parte, un análisis detallado de las conjunciones que habitualmente articulan un discurso lógico mostraría cómo, tras la pretendida argumentación lógica, el verdadero hilo conductor de la reflexión es, en este texto, la voluntad del autor de confesar su conversión al catolicismo en forma alegórica.

Insistimos, por tanto, en nuestra idea: estas cinco características indican la posibilidad de que una lectura correcta y completa de *Gweny* se encuentre en una dimensión más profunda que la meramente narrativa.

La emergencia de la poeticidad en *Gweny-toute-seule*

Como dice Javier del Prado en su obra *Teoría y práctica de la función poética*, la amplitud, magnitud y vacuidad semántica de elementos naturales como el mar, la nieve, el viento o la arena hacen de ellos espacios privilegiados de la actividad analógica, que actualizará su significado en función de los intereses del autor en cada caso.

Ahora bien, la imposibilidad de desarrollar aquí la trayectoria que nos ha llevado a nuestras conclusiones en esta fase del estudio nos ha sugerido la conveniencia de seguir el sentido opuesto: expondremos, en primer lugar, los puntos concluyentes de nuestra lectura para, a continuación, tratar de justificar nuestras afirmaciones del modo más escueto posible.

Creemos que Gaston Bachelard nos da la clave del papel primordial de la función catalizadora de los elementos naturales presentes tanto en *Gweny* como en las demás *Enfantines*: la recuperación de la infancia como arquetipo del “bonheur simple” del ser humano en su dimensión cósmica y, por tanto, de la infancia como aglutinante de los arquetipos fundamentales que ligan el hombre al mundo.

Pero nos referimos aquí al mundo natural, cósmico, no al Mundo social que opone nuestro narrador a su felicidad en el aislamiento y el silencio; y es que, como dice Bachelard, para vivir la infancia hemos de “desocializar nuestra memoria” y encontrar “notre être inconnu, somme de tout l’inconnaissable qu’est une âme d’enfant”. Y eso es precisamente lo que quiere nuestro héroe: “reprendre mon enfance où j’en étais” (pág. 532). Para vivir esa infancia cósmica uno debe desconectar de la Historia y seguir el calendario de las estaciones, al ritmo que imponen el sol y las mareas, al margen de los acontecimientos externos, que no son sino la vida de los demás, y concentrarse en su mundo interior, cuya paz debe recordar a las aguas tranquilas de un mar en calma.

La presencia de los elementos cósmicos en el texto cristaliza esa ensoñación de la existencia como búsqueda de la inocencia y de la serenidad perdidas:

Et au tournant, la mer, le sable, le soleil et le vent arrivaient d'un seul coup jusqu'au plus noir de votre âme. Partout, du reste, était le vent: même au jardin public, entre les murailles de roses grimpantes, vous sentiez sa confidence près de votre joie. (pág. 520)

Pero, para una correcta lectura de la cita anterior en su contexto, se impone una puntualización: aunque los cuatro elementos cósmicos, en esa primera aparición, se presentan radiantes, en todo su esplendor, a lo largo del texto se irá perfilando un matiz importante: los cuatro serán ensoñados como positivos si su presencia (casi siempre conjunta) es ordenada y moderada; pero si, por ejemplo, el sol o el viento son excesivos, su violencia se vivirá con el mismo desasosiego que produce el torbellino humano (el *seme-ma /tourner/* se repite con frecuencia), foco de ruido, vulgaridad e incomprensión. De ahí que la presencia o ausencia del silencio vaya siempre asociada a su valoración positiva o negativa: sólo la voz consoladora de Olive, la risa alegre de Gwenny o el Himno 226 ("Dios te acompañe hasta nuestro próximo encuentro") que toca un mendigo con su cornetín de pistones en el bulevar silencioso son sonidos benéficos, que no perturban la paz del héroe.

En lo que respecta a la luz, será positiva la que propicia el sol al colarse bajo las puertas y llegar a todos los rincones del interior de la casa (¡incluidos los cajones!), reflejándose en todos los cristales, así como, en el exterior, el sol del amanecer, hermosa mecha cálida cuya intensidad no daña la vista: "je demeurai un long moment sur la plage, à regarder le jour reconquérir chaque trou de sable, rallumer chaque parcelle de mica, chaque pli d'eau" (pág. 522), frente al agresivo sol de mediodía, cuya luz hace insopor- table la contemplación y que es "de qualité presque humaine, tombant à même les rues." (pág. 521) Y, en este texto, el adjetivo "humain" no es un valor demasiado positivo:

Les quais et la plage, qui sont autant d'éclairs blancs que les yeux clignotants ne peuvent supporter, soudain se montrent couverts d'une foule en mouvement, et les jetées portent très loin au delà de l'Atlantique toute la pauvre joie et toute la vulgarité de l'homme. Et au seuil du néant lumineux qui est la mer, règne l'ennuyeuse couleur de la nudité humaine. (pág. 523)

La presencia acariciadora del viento es constante en el texto, pero el gran viento del Atlántico que domina la zona llega ya sosegado, "émietté par

toutes les barrières de maisons de la ville", como brisa que nos mece en medio de la calma de Florence Villa, agitando en algunos momentos las briznas de hierba del césped, o el cortinón blanco del salón... Otras muestras de ese movimiento suave que el viento amigo imprime a la naturaleza son los "feuillages ensoleillés et remués reflétés dans toutes les glaces et dans toutes les vitrines", o la "belle rangée d'ormes tout droits, un grand mur de feuilles rondes bougeantes (...)".

Como se desprende de las citas anteriores, la vegetación aparece siempre ordenada, en perfecto control y armonía (la imagen de los jardincitos ingleses le sirve al autor para materializar ese orden). Dentro del mundo vegetal destacan las capuchinas frescas ("capucines orangées, jaune d'or, vermillon et carmin" que Olive coloca cada día amorosamente en la mesa del protagonista y que nos hacen pensar en un sol doméstico que alumbrara el interior (el alma, como dice él) de nuestro héroe. Otras manifestaciones del elemento tierra son el polvo, que ni se altera con el paso de los coches, y, sobre todo, la arena, vasta extensión en calma que preludia al mar.

También el agua puede contribuir al estado de calma y sosiego que busca el narrador: vemos así, al amanecer, esa inmensa masa apacible que la bruma une al cielo, y que siempre está acompañada de tierra: montañas, arena y los dos islotes (*holmes*)¹, rocas de plata, mitos ancestrales, como un mamut dormido en pie en el medio del río, o un altar primitivo a medio sumergir, o una tumba sin su muerto gigantesco reposando sobre la almohada de piedra... Gracias al agua, nos encontramos ante las rocas cambiantes por antonomasia, sobre cuya simbología tendrían mucho que decir los mitocríticos. Aparece, por otra parte, una metáfora acuática del tiempo vivido en soledad y retiro: en la casa, el protagonista siente "l'écoulement clair du temps". ("Clair", por cierto, tiene siempre connotaciones muy positivas en la obra).

Pero la presencia del agua nos enseña también que no sólo el exceso es negativo; la carencia puede agobiar de la misma manera, llegando a ahogar al mar:

Et c'est Midi où de toute la mer il ne reste plus
qu'une petite masse bleue et sèche qui sursaute dans
un trou de sable

Del mismo modo, las sombras tendrán el carácter negativo que les confiere su lectura como ausencia de luz, por lo que no debe extrañar que a veces vayan acompañadas por un exceso de movimiento, como las sombras

1 *Holme* o *holm*: palabra inglesa que designa una pequeña isla o islote; especialmente en un río, estuario o lago, o cerca de tierra firme.

que encarnan a los seres humanos desconocidos para el protagonista, verdaderos remolinos fantasmales.

Parece que el análisis de los catalizadores naturales bachelardianos nos ha llevado a dos parejas de archisememas que pueden estructurar la dimensión simbólica del relato: lo apacible frente a lo violento, la quietud, frente al movimiento agresivo. El estudio del grueso de la obra de Larbaud tendrá que corroborar (o no) esta impresión.

La adjetivación y las ocurrencias de sustantivos abstractos en *Gweny-toute-seule* es otro factor clarificador a la hora de interpretar el texto. Veamos algunos de los más significativos por su ensoñación claramente positiva: "*timide, douce, grave, silencieux, calme, joli, pure, coeur, regard, sourire, obéissance, sentiments délicats, joie, bonheur et patience, respect, comprendre, confiance...*".

El estudio que nos ha llevado, por una parte, a este rápido recorrido por los principales elementos catalizadores de la percepción y, por otra, a la observación de los abundantes intertextos religiosos a los que, por falta de tiempo, simplemente haremos alusión a continuación, nos sugiere, ya en el nivel interpretativo (simbólico e ideológico), un eje semántico que estructuraría todos los semas presentes en el texto: la búsqueda de la felicidad, entre los dos polos posibles para la vida humana: el mundo íntimo y el mundo social. El narrador y protagonista ha intentado integrarse en la sociedad adulta, y el resultado ha sido la infelicidad y el alejamiento de sí mismo (pág. 527). Sólo el contacto con la infancia le ha producido una paz gozosa. Pero el tiempo es su enemigo, ya que destruye esa inocencia y ese aislamiento del mundo que ansía. Por fin, da con la solución: un ser transcendente, por encima del tiempo, que conserva los dones de la infancia eternamente y que, además, nos da su amor incondicional: Jesucristo. No es casual (su recurrencia en otros textos del mismo autor es un claro síntoma de ello) la doble aparición estratégica del Himno 226 en *Gweny-toute-seule*, ni el elogio (desmesurado, desde la perspectiva de su funcionalidad narrativa) del servicio al prójimo, ni la insistencia en otros rasgos de Olive como sus colores blanco, dorado y azul, o su papel de mediadora entre el héroe y Gweny, o el hecho de que, al despedirse, dirija la atención de aquél hacia el Himno 226, o el que sea caracterizada como "aquella de cuya mano él recibe el pan a diario", y "la sirvienta por excelencia, que con su obediencia santifica la casa...". Quizá su nombre, incluso, haga referencia a la simbología religiosa del olivo, pues creemos que pocas cosas son casuales en este texto.

Gracias a esta mediadora con tantos rasgos evangélicos que recuerdan a la Virgen María, y gracias a Gweny (y a otras niñas inocentes que pasaron antes por su vida, y que también le dejaron), en el aislamiento silencioso del verano lleno de luz, agua, arena y viento, rodeado de sus libros (lee

a Virgilio todas las mañanas), nuestro héroe (¿Larbaud, quizás?) encuentra esa “vida concentrada, sin vacío y llena de certidumbres” que anhela y que le dará “la satisfacción y serenidad eternas”.

Y acabamos con una cita de Bachelard que, devolviéndonos al título de esta ponencia, dice sobre la infancia:

Les conteurs de souvenirs ne la racontent guère.
Comment racontant des événements, pourraient-ils
nous faire séjourner dans un état? Il faut peut-être un
poète pour nous révéler de telles valeurs d'être.

En nous, encore en nous, toujours en nous, l'enfance
est un état d'âme.²

Bibliografía

LARBAUD, Valéry, *Œuvres*, París, Gallimard, 1958.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, París, P.U.F., 1960.

DEL PRADO, Javier, *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra, 1993.

PALAS ATEREA, *Para leer a Proust*, Madrid, 1990

2 Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, París, P.U.F., 1960, pág. 113.

André BÉNIT

(Universidad Autónoma de Madrid)

De l'image au texte et du texte à l'image. Littérature et cinéma. Suzanne Lilar et André Delvaux

Dans un ouvrage récent¹, Dufays, Gemenne et Ledur soulignent la complémentarité de la lecture littéraire et de la réception audiovisuelle dans la formation des étudiants. Aujourd'hui que les moyens de connaissance audiovisuels évincent la lecture comme agent premier du savoir —surtout chez les jeunes—, sans doute serait-il opportun que les professeurs tiennent compte de l'influence croissante qu'exerce sur les pratiques de lecture ce rapport privilégié à l'image, qu'il s'agisse d'images fixes —bandes dessinées,...—, de spectacles —représentations théâtrales,...— ou de productions télévisées et cinématographiques.

Que les professeurs de littérature ne s'alarment toutefois pas: la lecture est loin d'avoir perdu ses privilèges. Par rapport à la réception audiovisuelle, elle possède d'indéniables atouts: outre qu'elle laisse au lecteur le loisir d'examiner les informations sans dépendre de leur agencement linéaire —sans doute, aujourd'hui, le magnétoscope flexibilise-t-il la lecture—, elle permet de capter plus d'informations en un temps plus court.

Par ailleurs, selon les spécialistes, les deux modes de perception, celui prioritairement analogique de l'image et celui digital du texte, sont vitaux pour l'équilibre intellectuel des individus. A cette complémentarité biologique s'ajoute la nécessité de pouvoir coordonner la vision abstraite du monde suscitée par l'écrit avec celle plus *concrète* et *immédiate* produite par l'image. Refuser tout contact avec l'écrit, ce serait se condamner à n'avoir du monde qu'une image fragmentaire et instantanée, à perdre la capacité d'émettre des jugements critiques étayés par une réflexion de type conceptuel; négliger les enjeux et les effets de la réception audiovisuelle serait cependant tout aussi dommageable.

Que le texte et l'image requièrent une approche spécifique, personne ne le niera; toutefois, il semble souhaitable d'appliquer au message audiovisuel

1 J.L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur, *Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996, pp. 114-115.

certaines procédures de la lecture littéraire², l'objectif étant de faire des étudiants des récepteurs aptes à combiner les deux langages. Le recours à l'image -ou au spectacle-, envisagé en parallèle avec l'étude des œuvres littéraires dont ils s'inspirent, présente un double enjeu correspondant à deux temporalités de son usage³:

I. Le recours *antérieur* à l'image favorise la lecture de l'œuvre en question. Certes, dans le cas d'une pièce, se rendre au spectacle avant —ou au lieu— de lire le texte semble logique puisqu'il s'agit là du mode de réception "normal" de ce type de texte. Mais qu'en est-il du roman dont existe une adaptation cinématographique? D'après Michel Rolland⁴, le *détour* par la version filmique ou iconique crée les conditions d'une lecture meilleure:

Tout d'abord, le film crée un *horizon d'attente véritable* chez les lecteurs.

Ensuite, en offrant grâce à leur support-images le cadre d'une mimésis —qui, en dépit de son caractère fallacieux, produit un effet de réalité—, les récits filmiques suppléent en partie le manque de références extra-textuelles nécessaires à une compréhension de l'œuvre littéraire; ce référent extratextuel, qui pourra être réinvesti lors de la lecture du texte, est spécialement utile quand le récit parle de faits anciens ou étrangers à la culture de l'étudiant⁵.

Enfin, un travail sur le film permet de consolider les trois facteurs mis en œuvre lors de l'acte de lecture par lequel le texte acquiert sens et valeur⁶:

– *le facteur logique* —"qui réside dans la succession des opérations permettant de projeter sur le texte une structure sémantique globale"—, parce qu'il semble plus aisé de dégager une telle structure à partir d'un film, grâce à la plus grande familiarité des étudiants avec l'objet audiovisuel et au mode de réception lui-même: contrairement au livre, le film se consomme en une fois;

– *le facteur culturel* —"l'ensemble des savoirs [...] partagés par la communauté culturelle du lecteur"—, parce que la narration audiovisuelle assure la diffusion d'un référent culturel commun: s'il est difficile d'être sûr que l'ensemble des étudiants ont lu le roman, la version filmique peut en toute certitude être vue par tous;

2 "Puisqu'elles sont avant tout l'expression des compétences et des choix du récepteur, toutes les opérations [...] envisagées comme relevant de la lecture littéraire peuvent en effet s'appliquer autant à une pièce de théâtre, une bande dessinée, une image fixe, un film, une émission de télévision qu'à un texte considéré comme littéraire. L'image, comme le texte —et souvent plus que le texte—, peut faire l'objet d'une appropriation à la fois physique, imaginaire et intellectuelle (liseur/lu/lectant), d'une lecture au premier, au deuxième ou au troisième degré, d'un va-et-vient entre des attitudes participatives et critiques, entre des jugements d'ordre éthique esthétique, référentiel ou autre" (Ibid., p.267).

3 Dufays, Gemenne et Ledur, op. cit., pp. 267-272.

4 M. Rolland, "Etude du récit filmique et lecture littéraire", in Dufays, Gemenne et Ledur (sous la direction de), *Pour une lecture littéraire 2. Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3-5 mai 1995)*, pp.116-119.

5 "Le récit filmique en confrontant l'élève à des types d'histoires qui ne sont en général pas encore intégrés à sa culture opère une sorte d'approvisionnement du futur lecteur littéraire" (M. Rolland, op. cit., p.118).

6 J L Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga, Collection Philosophie et langage, 1994, p.45.

— *le facteur personnel* — “qui consiste dans les intérêts et les compétences propres à chaque lecteur” —, parce que les compétences concernant l’approche du récit filmique étant plus vastes, les performances interprétatives lors de la lecture seront améliorées, sans compter que le rapport au film accroît les possibilités de plaisir et d’investissement fantasmatique.

La présentation *préalable* d’une adaptation filmique —ou iconique— permet donc une approche *motivante* et *dédramatisée* du texte et la mise en œuvre de compétences dont certains étudiants s’estimaient peut-être démunis. Une utilisation abusive de ce procédé risquerait toutefois de ramener le texte initial à une synopsis, un pré-texte, et de le dévaloriser au profit du récit filmique.

II. Le recours *postérieur* à l’image permet d’enrichir une lecture, en en fixant mieux la compréhension et l’appréciation, et d’analyser la spécificité des deux langages. A cet égard, les auteurs insistent sur le fait qu’une telle analyse s’avère plus difficile pour les étudiants ayant d’abord vu l’image ou le film: quand rien ne précède leur réception, les productions iconiques exercent sur eux un pouvoir d’illusion qui entrave la prise de distance critique.

Afin de mettre en relation l’image et le texte, suivant les pistes proposées par Paul de Theux⁷, ils distinguent deux manières de concevoir didactiquement les rapports entre ces deux types de codes:

D’une part, comme *support pédagogique*, l’image peut servir:

- à *interpeller* les élèves, à susciter leur motivation à propos d’un texte ou d’une problématique —période, courant, auteur,...— qu’on s’apprête à découvrir;
- à *informer* les élèves, à leur communiquer des savoirs nouveaux à propos d’un texte ou d’une problématique;
- à *illustrer* un texte ou une problématique, à visualiser des informations reçues par d’autres biais (cours, textes);
- à *synthétiser* des éléments de connaissance.

D’autre part, utilisée comme *finalité pédagogique*, l’image permet aux étudiants d’apprendre la spécificité de chaque langage et d’améliorer ainsi la conscience des processus propres à la lecture comme de ceux de la grammaire de l’image.

La démarche la plus commune consiste bien sûr à comparer les versions textuelle et filmique d’un roman. Toutefois, au-delà d’une analyse des rapports entre les deux versions du récit, les étudiants seront invités non plus à juger le film en termes de *fidélité* ou de *trahison* mais à interpréter les libertés et les initiatives prises par le cinéaste.

C’est une telle analyse que nous tenterons d’ébaucher dans la seconde partie de cette communication, à partir de *Benvenuta*, le film le plus complexe

7 “Des pistes concrètes pour utiliser l’audiovisuel en classe”, in Français 2000, avril 1994, pp.17-21.

d'André Delvaux. Assurément, la version du cinéaste belge est loin d'être une simple transposition du roman dont il s'inspire, mais une authentique recreation.

S'interrogeant sur les motifs pour lesquels un cinéaste choisit tel ou tel roman pour en tirer un film, Delvaux, qui a puisé plusieurs de ses scénarios dans des œuvres d'écrivains français⁸ et belges⁹, admet avoir trouvé dans celles-ci des éléments de récit ou des situations qui stimulent le travail d'adaptation; mais, précise-t-il, le véritable choc déclencheur n'a jamais été celui-là. Car l'acte qui le pousse à s'engager dans un projet, c'est l'exaltation provoquée en lui "non pas par le récit que mène l'auteur de l'œuvre écrite, mais par la jouissance que provoque la qualité sensuelle de sa langue"; il assume alors "le défi d'atteindre, dans [s]on langage, le niveau de beauté de celui ou de celle qui [l']a inspiré"¹⁰.

C'est une véritable passe d'armes qui s'engage entre l'écriture littéraire et l'imagination cinématographique: "Il faut "tuer" la machine littéraire et toute son organisation, pour vider les lieux et préparer le terreau où devra s'enraciner l'écriture nouvelle qui s'appelle Scénario". Selon Delvaux, il est vain de vouloir "s'en tenir à une fidélité littérale qui traduirait en une sorte de fac-similé impossible ce qu'un langage (le roman) a de spécifique et d'unique en un langage autre qui exige le respect de ses propres lois". Toutefois, la surprise est de taille lorsque "ce qui semblait impossible ou irréductible se rejoint dans une réciprocité de qualité et de niveau par laquelle l'original va regagner ce qu'il avait perdu. [...]. L'écho s'est transformé en enrichissement: on découvre [...] par cet échange, une fidélité profonde, une réciprocité sur laquelle les auteurs premiers, Gracq ou Lilar, ne se sont jamais trompés. Le plaisir qu'ils ont eu, eux, à écrire s'est en retour, comme en écho, retrouvé dans le langage d'images et de sons né du plaisir renouvelé". Pour le cinéaste, cette re-création n'est pas un plaisir solitaire mais "une forme subtile de stratégie amoureuse"¹¹.

L'intrigue de *Benvenuta* est grosso modo la même que celle de *La Confession anonyme* de Suzanne Lilar, même si *Benvenuta* y est gantoise, comme la romancière, et que son amant Livio décède à la fin.

8 *Rendez-vous à Bray*(1971) est inspiré d'une nouvelle de Julien Gracq: "Le Roi Cophetua".

9 "D'une part, flamands, tels que Johan Daisne pour *L'homme au crâne rasé*, un classique de la littérature flamande contemporaine et pour *Un soir un train*, et Ivo Michiels, à qui il demande de collaborer comme co-scénariste pour également deux films, *Met Dieric Bouts* et *Femme entre chien et loup*; et d'autre part, francophones, comme Suzanne Lilar, née à Gand, il est vrai, de la *Confession anonyme* de laquelle il tire *Benvenuta*; Jacques Sojcher, dont *l'Essai de ne pas être mort* (1984) sert en partie *Babel Opéra*, où ce poète-philosophe joue d'ailleurs quelque peu son propre personnage; et Marguerite Yourcenar, née à Bruxelles, dont il adapte *L'Œuvre au noir*. Et, certes André Blavier, pataphysicien ami de Queneau, apparaît dans *Belle*; comme Pierre Mertens, qui lança le concept de "belgitude" dans un numéro de la *Quinzaine littéraire*, Françoise Lalande, Jef Geeraerts, dans *Babel Opéra*" (A. Nysenholc, "La belgitude d'André Delvaux", in Adolphe Nysenholc (éd.), *André Delvaux*, Editions de l'Université de Bruxelles, Collection *Le sens de l'image*, Revue de l'U.L.B., 1994/1-4, p. 31).

10 A. Delvaux, "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", in *André Delvaux*, p. 51.

11 "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", p. 52. Ailleurs, Delvaux signale que "La transposition d'une œuvre littéraire de fiction pose, par le passage d'un langage à un autre, des problèmes complexes, surtout quand le roman ou la nouvelle, de caractère spéculatif, tient de son langage propre l'essentiel de son intérêt" ("*Le réalisme magique transposé du roman à l'écran*", in *André Delvaux*, p.169).

Le film contient néanmoins une addition originale: Delvaux double la relation première, celle de Benvenuta-Livio, de sa propre relation avec l'auteur d'*Une enfance gantoise*: François, un jeune scénariste, est chargé d'écrire un script à partir de *La Confession anonyme*, un roman réputé autobiographique. Afin de reconstituer la vie de Benvenuta, il se rend à Gand pour interroger l'écrivain, Jeanne, une femme plus âgée que lui. Lors de leurs rencontres hebdomadaires, ils élaborent le scénario —qui se réalise sous nos yeux— et vivent une partie de l'existence de leurs héros.

Afin d'expliquer le chassé-croisé de ces couples en relation d'âge inversée et situés l'un dans le réel, l'autre sur le plan de la fiction, recourons à la genèse du film.

Le 7 novembre 1979, Delvaux découvre *La Confession anonyme*, un récit largement autobiographique et antipuritain, publié en 1960, sans nom d'auteur. Assurément ne convenait-il pas que la femme d'un ministre d'Etat confessât publiquement une expérience aussi scandaleuse que celle relatée dans le roman.

Au centre de *La Confession anonyme* dans lequel l'acte d'amour est promu au rang de sacrement et son jeu cérémonial devient liturgie, le personnage du séducteur quinquagénaire, Livio, inspiré de M.B. que Suzanne Lilar rencontra à Rome en 1955 et sans lequel elle serait restée "ignorante du prodige"¹². Guidée par cet *hiérophante de l'éros*, Benvenuta découvre dans l'amour physique "une catégorie méconnue et comme interdite du sacré"; le thème platonicien de l'initiation se mêle ici avec celui de la fécondation spirituelle¹³.

Ce qui fascinera Delvaux dans ce roman, c'est la langue "à double sens": le style classique, précis, musical, mais aussi une métaphore permanente, celle de l'amour sensuel, sexuel, présent derrière les mots: "C'est que perce partout l'analogie avec l'amour physique et avec ce que chacun de nous en sait de plus secret"¹⁴.

Ce qui le convaincra de réaliser *Benvenuta*¹⁵, plus que le thème de l'amour ritualisé, ce sont ces chambres d'hôtel milanais pareilles à des églises et où se déroule la liturgie du sexe, "comme autant de chapelles liturgiquement tendues de rouge, dans un dédale de couloirs sombres et veloutés où se feutraient les pas. [...] Toujours nous les trouvions étrangement creuses [...]. Toujours je pénétrais dans leur fraîcheur de grotte ou de coquille avec l'impression de m'y enfoncer", c'est cette métaphore de l'amour vécu comme pénétration physique autant que comme rituel religieux. A partir de là le problème était de savoir "où se trouvait le vrai sujet"¹⁶.

Dès le lendemain, lui qui avait toujours refusé le contact avec les auteurs dont il tirait un film, "par peur de les heurter en transformant leur œuvre, par peur aussi d'avoir comme interlocuteur l'homme, alors que je ne

12 S. Lilar, *Les moments merveilleux* (Extrait), in *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150.

13 Postface à *La Confession anonyme*, Gallimard, 1983, p. 241 et p. 243.

14 A. Delvaux, "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", in *Cahiers Suzanne Lilar*, p. 73.

15 "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", p. 51.

16 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

voulais dialoguer qu'avec l'œuvre"¹⁷, téléphone à la romancière qu'il ne connaît pas. De semaine en semaine, le même jour à la même heure, il se rendra chez elle, dans son appartement bruxellois du Sablon:

Je n'avais encore aucune idée de la manière dont je traiterais le film. Il y avait tant de passages que je ne comprenais pas bien, d'idées que je voulais préciser. Je voulais surtout l'entendre parler, écouter sa voix raconter les liens philosophiques qu'elle avait tissés à travers l'œuvre et que moi je ne repérais pas facilement¹⁸

Entre eux s'installe un véritable rituel, "d'une précision maniaque". De ces "quatre années de rencontres, de conversations, de projets ébauchés et quelquefois abandonnés", ils donneront des versions concordantes¹⁹.

Dès le début, gêné par l'étroitesse de l'espace autobiographique de ce roman à la première personne, Delvaux part en quête d'un procédé de narration plus cinématographique que la confession²⁰. "Déjà il rêvait complexification, dédoublement"²¹.

La lecture de *A la recherche d'une enfance*, un récit dans lequel S. Lilar relate son enfance gantoise, lui fera concevoir "une dimension supplémentaire pour Benvenuta"; comme il l'écrira à la romancière, il flaira un principe de construction: le père chef de gare, la communion, les premières traces de Hadewych, des rituels religieux/amoureux, le cahier de chansons jeté au feu, la violence,... "Les rapports dans l'amour me semblent de mieux en mieux enracinés dans ce passé"²². Delvaux y puisera à pleines mains et sélectionnera dans *La Confession*, écrite vingt ans plus tôt, des séquences en fonction de tout de ce qu'il a vraiment envie de montrer, de donner à entendre.

Le mois de retraite passé à Ostende en novembre 1980, afin d'y rédiger le scénario, le plongera "dans le désespoir". Delvaux se sent alors impuissant "à construire une œuvre solide où tous les liens que Suzanne avait soigneusement tissés entre les événements et les réflexions qu'en fait sa Benvenuta se retrouveraient": "J'aurais dû y réfléchir plus avant. Puisque pour moi le contenu de ce

17 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

18 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

19 "Jamais il ne fut question entre nous de collaboration. [...]. Mon rôle se bornait à répondre à ces interrogatoires auxquels il me soumettait, véritables séances d'évocation dont je n'étais que le médium à travers lequel passaient la voix de Benvenuta, la mémoire de Benvenuta auxquelles il venait se ressourcer. [...]. J'admiraïs alors que dans notre relation il y ait eu comme un échange des rôles. Tout ce que le cinéaste dissimulait de féminité venait maintenant au jour, se vouant à développer le germe qu'y avait déposé la passion de Benvenuta et de Livio" (S. Lilar, "Faire un film avec Delvaux", in *André Delvaux*, pp.249-250; consulter également A. Delvaux, "De "La confession anonyme" à Benvenuta", pp.74-76).

20 *La Confession anonyme* est une confession au sens propre: longue lettre à la première personne de Benvenuta adressée à Virginia, l'une des maîtresses de son amant, un récit conduit suivant l'ordre chaotique de la mémoire.

21 "Faire un film avec Delvaux", p.250.

22 Cité par S. Lilar, *ibid.*, p.251.

livre était son style —l'amour transmuté à l'intérieur d'un style qui constitue le langage de l'œuvre—, si je quittais le langage de l'œuvre [...], je ne me retrouverais que devant quelques événements en soi dérisoires et qui ne prendraient alors que la pâle coloration des aventures que tous ont connues quelque part un jour"²³.

Le 20 janvier 1981, comme tous les vendredis à cinq heures, Delvaux se rend chez la romancière mais, cette fois, il n'obtient pas de réponse. Gagné par une folle inquiétude —Suzanne Lilar a alors 80 ans—, il sonne chez une voisine et, par la terrasse arrière, pénètre par effraction dans l'appartement.

"J'ai vraiment eu une grande peur... parce que, passant de pièce en pièce [...], je ne la trouvais pas. [...]. J'ai eu vraiment peur de pénétrer dans la chambre; mais il n'y avait personne". Quelques instants après, un coup de fil donné par une fille de Suzanne Lilar chez la voisine, l'informera que sa mère a été renversée par une voiture. "Cela a été un tel choc, cette peur de perdre quelqu'un..."²⁴. La romancière s'en remettra vite.

Des conversations que Delvaux aura avec son entourage surgira l'idée "que c'était là le film, le nœud même qui allait donner substance à l'histoire"²⁵.

"Au fond, cette recherche désespérante d'un sujet, par un scénariste, auprès d'une romancière dont il essaie de percer le secret pour en tirer un film, liée à certains événements qui pourraient être graves, est un thème dramatique en soi. Pourquoi cette tentative désespérée de pénétrer le monde d'un être, faite par quelqu'un qui est peut-être trop jeune pour vraiment y accéder, n'offrirait-elle pas un intérêt? Pourquoi ne serait-il pas possible de considérer que les personnages de Benvenuta et de Livio, en partie imaginaires et ambigus, tireraient en fait leur ambiguïté non pas de l'écriture de Suzanne Lilar auteur de *La Confession anonyme*, mais du fait que, par l'écoulement du temps, l'auteur lui-même ou bien ne se souviendrait plus de certains événements, ou bien cèlerait ceux-ci, ou bien mentirait à certains moments et, à d'autres, en révélerait des vérités partielles? Une ambiguïté s'installerait partout qui peut-être pourrait se couler dans une forme intéressante"²⁶, une "construction en chiasme":

Delvaux créera entre l'auteur, cette fois-ci âgé, et le questionneur, cette fois-ci jeune, une situation analogue à celle des personnages du roman. "De même que Livio fait l'initiation amoureuse de Benvenuta, ainsi Jeanne fera l'initiation littéraire de François, Jeanne lui apprendra à écrire, Jeanne l'aidera à faire son scénario et son film. Pour que cette situation prenne une coloration dramatique et une dynamique, j'imaginai que Jeanne, d'abord murée dans ses souvenirs, refuserait le contact de ce jeune homme, mais que, peu à peu, par un mécanisme de rapprochement entre eux —"peu à peu allait naître son ancien

23 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.75.

24 Laure Borgomano, "Entretien avec André Delvaux", in *André Delvaux*, p.238.

25 "Entretien avec André Delvaux", p.238.

26 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.76.

amour qu'elle fixerait sur François"²⁷ —, "Jeanne finirait par se livrer, sans pour autant perdre son ambiguïté"²⁸.

Fascinée elle aussi par le thème du double, l'auteur du *Journal de l'analyste et du Couple* sera aussitôt comblée par ce scénario et sa cascade de duplications, par la sous-intrigue doublant l'action principale et la mise en miroir des deux amours. La scène où François, pénétrant par effraction dans l'appartement de Jeanne, découvre soudain le sentiment qui le lie à son interlocutrice, lui fera comprendre que, si le cinéaste les dédouble ainsi, c'est pour l'incorporer, elle, à son œuvre à lui dans une fusion plus intime que tout ce dont elle avait pu rêver.

Commentant la façon dont le thème du double et la forme miroir s'articulent dans cette œuvre, Giorgio Tinazzi signale qu' "on y déchiffre dans toute sa précision la combinatoire interne du réalisme magique"²⁹.

Indubitablement, l'œuvre fictionnelle de Delvaux propose une vision du monde proche de cette esthétique³⁰. Pour cet intellectuel écartelé entre deux langues et deux communautés rivales, ce choix de sujets qui "parcourent l'esthétique du réalisme magique" provient sans doute de l'affrontement qui mine son pays d'origine, ce "pays de l'entre-deux, qui ne réussit à recouvrer son unité que dans l'imaginaire devenu langage: dans l'œuvre, c'est le pays où je vis"³¹.

"C'est le propre du réalisme magique que les images en soi paraissent être la reproduction fidèle du réel quotidien"³², signale Delvaux. Chez celui pour qui l'on ne peut rendre l'imaginaire qu'en étant réaliste, le réalisme magique consistera à faire se chevaucher l'imaginaire et le réel.

Cette tension sera rendue par la construction du film, plus subtile dans *Benvenuta* où la succession de séquences réalistes mais contradictoires sur le plan logique bouscule la foi du spectateur en un monde matériellement stable.

Disposant de deux lignes fortes, le cinéaste les alternera plus ou moins arbitrairement tout en veillant "à ce que jamais le destin de Livio et Benvenuta ne soit parallèle à celui de Jeanne et de François", en les traitant en étrangères, laissant seulement "se glisser à l'intérieur de ce jeu des échos, des rimes, des mots que l'on retrouve tout à coup dans la bouche d'un autre personnage dans l'autre ligne, des situations qui se répètent en miroir"³³.

Dans un premier temps, tout paraît simple; les deux histoires semblent nettement séparées: deux créateurs, Jeanne et François, composent un scénario mettant en scène Livio et Benvenuta; ceux-là constituent le versant "réaliste" du

27 "Entretien avec André Delvaux", p.238.

28 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.77.

29 G. Tinazzi, "André Delvaux: le cinéma et son double", in *André Delvaux*, p.109.

30 Pour une analyse détaillée, consulter notamment Laure Borgomano, "André Delvaux au fil de l'œuvre", in Daniel Blampain (sous la direction de), *André Delvaux. Une œuvre-un film: L'Œuvre au noir*, Bruxelles, Editions Labor, n°15, 1988, pp.15-104 et "Poétique de l'œuvre cinématographique d'André Delvaux", in *André Delvaux*, pp.53-65.

31 A. Delvaux "Cinéma francophone de Belgique: crise d'identité et pluralité culturelle", in *André Delvaux*, p.43.

32 Cité par S. Lilar, "Faire un film avec Delvaux", p.253.

33 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.79.

film, ceux-ci le volet imaginaire... jusqu'au dénouement où réel et imaginaire se rejoignent définitivement: François aperçoit alors Benvenuta le long du canal de Coupure. Très vite cependant, la structure d'emboîtement a fait place à celle du miroir: le chiasme Jeanne-François/Livio-Benvenuta se compose en effet d'histoires qui s'entremêlent peu à peu; rapprochant progressivement les événements des deux séries, le film relate *en même temps* l'élaboration du scénario et la métamorphose du couple des créateurs par celui de leurs créations, au point que l'histoire de Benvenuta et Livio devient celle de Jeanne et François, et ce alors même que ces personnages "réels" croyaient alimenter la fiction de leur propre imaginaire.

"Qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui est imaginaire? Le réel est-il la relation Jeanne-François et l'imaginaire la relation Benvenuta-Livio? [...]. Le film suit le scénario que suggère Jeanne et que reconstitue François, cependant la matière de ce scénario procède de l'aventure même de Benvenuta et de Livio"³⁴.

Selon le vœu du cinéaste, chaque histoire fournit la clé de l'autre, devient "l'interprétation imaginaire de l'autre"³⁵; car, si les sentiments vécus par les personnages "réels" déteignent forcément sur ceux de leurs créations, François ne saisit le sens de ce qu'il vit que par le scénario qu'il construit avec Jeanne.

Comme le signale Laure Borgomano, une telle construction "suppose que se répètent des scènes ayant suffisamment d'éléments communs pour que s'installe le soupçon"³⁶. Sautant du monde "réel" au monde "imaginaire" et vice versa, les objets, tel le médaillon d'améthyste offert par Livio à Benvenuta et que Jeanne portera au cou, assureront l'unité et la porosité des deux univers. Il en va de même de la reprise de certaines images, paroles ou musiques³⁷: la fusion Jeanne-Benvenuta sera totale lorsque François reprendra en écho une phrase de celle-ci: "Plus rien ne pourra empêcher que ceci ait eu lieu entre toi et moi". Selon le cinéaste, ces indices, dont *Benvenuta* est parsemé, doivent permettre à l'intelligence et à l'imagination du spectateur de reconstituer *la totalité d'un destin*.

Commentant la genèse de ce film, Delvaux dit encore: "J'ai eu l'idée qu'on pouvait monter une histoire double en miroir, et que ce serait en réalité deux fois la même histoire: celle d'une initiation"³⁸. Et en effet, *Benvenuta* contient une seule histoire double, celle d'une double initiation, érotique —celle déjà présente dans *La Confession anonyme* —et artistique— celle du jeune scénariste par la vieille romancière.

34 René Micha, "Benvenuta" d'André Delvaux: Une adaptation exemplaire de la "Confession anonyme" de Suzanne Lilar, in A. Nysenholc (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Revue de l'U.L.B., 1985, p.216.

35 Table ronde à l'Institut Français de Heidelberg. Entretien transcrit par Mireille Calle-Gruber (cité par L. Borgomano, "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.56).

36 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.57.

37 Consulter Dominique Nasta, "La musicalité delvalienne à la recherche d'une écoute active", in *André Delvaux*, pp.141-150.

38 Cité par G. Tinazzi, op. cit., p.117.

La plupart des films de Delvaux suivent ainsi l'évolution d'un personnage, et ce parcours consiste généralement en une quête d'identité; en fin d'initiation, le protagoniste principal accède à la découverte de soi-même et à la révélation du réalisme magique: "il prend conscience de la double réalité indissociable que constituent le réel et l'imaginaire, et plus particulièrement sa vie intérieure subjective et sa vie objective"³⁹.

S'initier, n'est-ce pas vaincre la mort au profit d'une nouvelle naissance? "La mort enfin vaincue s'accompagne de la disparition de tous les doubles qui ont jalonné l'itinéraire du héros, doubles de lui-même, doubles aussi du réalisateur / manipulateur / initiateur"⁴⁰.

Certes, tel qu'il en témoigne, la fin du roman où Livio disparaît du monde physique de Benvenuta pour continuer à vivre dans ce Milan lointain et dans le passé de son amante —qui a tiré de lui l'essentiel de ce qu'il pouvait donner, *l'idée de l'absolu*—, pouvait lui suggérer un dénouement pour cette histoire double en miroir. Cependant, Delvaux désirait accentuer le final dramatique: "Dans un film comme dans une pièce de théâtre, la mort est toujours un événement radical et puissant pour terminer l'œuvre. Ainsi Livio mourrait"⁴¹. Afin de respecter la ligne tracée par la romancière, "puisque l'essence même de Livio était vivante en Benvenuta", la mort de celui-ci ne revêtirait aucune importance et Benvenuta se surprendrait de n'en point souffrir. L'accident dont la romancière fut victime en janvier 1981 suscitera le parallèle de cette situation entre François et Jeanne, laquelle s'effacera dans une mise en scène reproduisant ce que le cinéaste avait alors expérimenté.

"De même que Livio, ayant initié Benvenuta à l'amour, peut disparaître, de même Jeanne, ayant initié François à l'amour de l'écriture en lui révélant la forme vivante de son scénario, pourra à son tour disparaître. Seuls resteront alors face à face l'auteur et sa créature"⁴², des personnages appartenant à des niveaux différents, réel et imaginaire, mais profondément imbriqués; François voit, de l'autre côté de ce canal au nom symbolique, sa création imaginaire.

"A travers le trajet du héros delvalien, parcourant toutes les étapes qui le mènent jusqu'à la connaissance de soi, le spectateur, peu à peu, déchiffre le sens du texte filmique et découvre la richesse d'un monde, celui du cinéaste, le nôtre, où le réalisme magique réconcilie enfin le réel et l'imaginaire, l'art et la vie"⁴³.

Laissons à la romancière le soin de conclure:

"En dépit d'une densité de pensée unique au cinéma, la signification de ce film est claire. A condition de viser assez haut, l'amour profane débouche sur le même versant que l'amour divin. Ainsi la vérité serait-elle simple, divinement

39 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.77.

40 "Poétique de l'œuvre cinématographique d'André Delvaux", p.64.

41 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.78.

42 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.81.

43 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.96.

simple. Tel est le mystère dont Benvenuta était en quête depuis l'enfance, à travers les contradictions et les paradoxes de la violence et de l'ascèse. C'est aussi l'initiation proposée au spectateur, pour une fois invité à sortir de la passivité pour déchiffrer ensemble et en même temps les images visibles et leur invisible au-delà⁴⁴.

Initier les étudiants pour faire d'eux des lecteurs et des spectateurs actifs, n'est-ce pas là en définitive l'objectif qui nous réunit?

Bibliographie:

- BORGOMANO, L., "André Delvaux au fil de l'œuvre", in Daniel Blampain (sous la direction de), *André Delvaux. Une œuvre-un film: L'Œuvre au noir*, Bruxelles, Editions Labor, n°15, 1988, pp.15-104.
- DUFAYS, J.-L., *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga, Collection Philosophie et langage, 1994.
- DUFAYS, J.-L., Gemenne, L. et Ledur, D., *Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996.
- DUFAYS, J.-L., Gemenne, L. et Ledur, D (sous la direction de), *Pour une lecture littéraire 2. Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3-5 mai 1995)*.
- LILAR, S., *La Confession anonyme*, Paris, Editions Gallimard, 1983.
- NYSENHOLC, A. (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Editions de l'Université de Bruxelles, Revue de l'U.L.B., 1985.
- NYSENHOLC, A. (éd.), *André Delvaux*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Collection *Le sens de l'image*, Revue de l'U.L.B., 1994/1-4.
- Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Editions Gallimard, 1986.

44 "Faire un film avec Delvaux", p.253.

Marie-France BOROT

(Universitat de Barcelona)

Genet une "boue endiamantée" ou l'éthique d'une esthétique

De la boue du réel Baudelaire fit de l'or, de l'abjection Genet tirera le diamant de sa prose. "Endiamantée" son œuvre reste boue, car sa poésie est "autre chose qu'une mélodie de courbes sur des douceurs"¹. Elle est effraction, toute en facettes abruptes, dérangeantes, éblouissantes. Le projet esthétique de Genet: "chanter" l'abjection tire sa force d'une éthique², c'est-à-dire d'"un comportement qui permette le surgissement du sujet".

Jean Genet auteur-narrateur de cette fiction de soi qu'est *Journal du voleur*, déclare: "Je suis né à Paris le 19 Décembre 1910. Pupille de l'Assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans, j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père resta inconnu"³.

Ainsi un —"je" naît—, mais cette naissance dont ne prend acte que l'état civil, s'écrit sur le vide du nom du père. L'advenue du sujet est tout aussi bien celle d'une dépossession —je n'ai—, "je" n'a pas le nom qui l'inscrirait dans la lignée des pères, et d'une négation —je n'est— "je" ne sera pas objet d'amour mais objet abandonné de la mère, c'est-à-dire mis au ban de la société. Il ne sera que ce qui reste d'une disparition, un résidu, objet chu dans le monde, objet abject. Venir au monde pour ce "Je" c'est basculer "dans l'immonde, ce non-monde". Dès lors comment un déchet peut-il devenir un sujet?

Sinon en recréant par l'écriture l'advenue de ce "Je" pour en dire la "Genèse": "Héroïsé, mon livre devenu ma Genèse...". Bâtard, le hors venu se fera hors la loi, *Journal du voleur* devra "rapporter, décrire, commenter ces fêtes d'un baigne intime que je découvre en moi après la traversée de cette contrée de moi que j'ai nommée l'Espagne"⁴. Un "Je" se construira par le travail du voleur, par le travail de l'écrivain, fils de Rimbaud l'autre "horrible travailleur".

1 *Notre Dame des Fleurs*, Gallimard, Folio, Paris, 1976 p. 25.

2 "L'éthique, ce n'est pas le simple fait qu'il y a des obligations, un lien qui enchaîne, ordonne, et fait la loi de la société (...) Elle commence au moment où le sujet pose la question de ce bien qu'il avait recherché inconsciemment dans les structures sociales - et où, du même coup, il est amené à découvrir la liaison profonde par quoi ce qui se présente pour lui comme loi est étroitement lié à la structure même du désir". Jacques Lacan, Séminaire VII. *L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986. p. 92

3 *Journal du voleur*, Gallimard, Folio, 1995, p. 48.

4 *Ibid.* p. 306.

Sur le vide du nom du père, l'écrivain érige le patronyme maternel. A un nom qui le renverrait au "sans cause"⁵ et qui le désignerait sans le signifier, il va substituer celui de la mère qui le signifie genêt, fleur. Un nom qui dit l'origine et qui l'enracine dans la mère Nature et dans la terre de France "nourrie des os en poudre des enfants":

Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande —et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais— des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de ne pas être le roi - peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais.⁶

Relevons dans cette "généalogie", ce discours de Genet sur lui-même, le glissement qui s'opère de la problématique de la nomination à la double évocation des victimes et de leur bourreau dont le nom rime avec celui de Genet. Double visage de "Je" tout à la fois enfant sacrifié et grand seigneur pervers⁷ à vouloir se rendre maître de la nomination. Mais à refuser le manque du signifiant premier qui, au prix d'une dette originaire, introduit le sujet humain au symbolique, il se coupe du reste des hommes:

Par cette plante épineuse des Cévennes c'est aux aventures criminelles de Vacher que je participe. Enfin par elle dont je porte le nom, le monde végétal, m'est familier. Je peux sans pitié considérer toutes les fleurs, elles sont de ma famille. Si par elles je rejoins aux domaines inférieurs (...). je m'éloigne encore des hommes⁸

S'étant lié à une lignée végétale il s'identifie à "la plante épineuse" —et qui se frotte à la lecture de Genet s'y pique! Pour celui qui est "seul au monde"

5 Car à remonter la chaîne des pères, on s'aperçoit que "l'origine de ces noms est oubliée". Freud, *Totem et Tabou*, Payot, Paris, 1951, p. 155

6 *Journal du voleur*, op. cit. p. 48

7 Ce mot n'a pas ici un sens dépréciatif, dans une perspective psychanalytique la perversion désigne une structure comme la névrose ou la psychose.

Sur la volonté perverse de souveraineté sur le nom, Vd. Henri Rey-Flaud, *L'Eloge du rien*, Seuil, Champ Freudien, Paris, 1996.

8 Ibid. p. 49.

ces promenades dans les genêts, —par le pouvoir de la nomination qui est "évocation de la présence et maintien de la présence dans l'absence"⁹— sont des explorations du côté de Gabrielle Genet, la mère perdue.

Maître de la nomination, Genet saura jouir de ce pouvoir et sèmera le monde de ses floralies. A l'ombre des prisons il va à son tour écrire la saga des jeunes hommes en fleurs, chanter:

les durs et leur braguette entrouverte d'où s'échappent par bouffées qui vous soulèvent le cœur le parfum des roses thé et des glycines s'oubliant le soir¹⁰.

Emblématiquement le premier récit écrit à la prison de Fresnes en 1942, s'intitule *Notre Dame des Fleurs*. Elle c'est lui, Genet c'est Notre Dame des Fleurs: la fée des fleurs qu'il prodigue dans sa création et Notre Dame, figure de la femme sans défaut et sans péché dans notre Occident chrétien, et qui ne connaît ni la castration ni la mort. Telle cette femme absolue, l'écrivain accomplit le *Miracle de la rose*, —titre du second livre écrit à la prison de la Santé en 1943— en métamorphosant la chaîne qui serre les poignets du condamné à mort "en une guirlande de roses blanches"¹¹. Mais l'écrivain est aussi à l'image des "Carolinas", ces "Filles de la Honte", ces "tapettes" qui "en délégation solennelle" déposent des roses rouges sur un objet abject: "la tôle rouillée et puante" d'une "pissotière abattue". C'est un monde de macs, de folles, de voleurs, de prostitués, d'assassins, de "tantes-filles et de tantes-gars", monde de la marge, des laissés pour compte, c'est tous ceux qui, comme lui, ont eu en partage un monde immonde que Genet pare de fleurs. Non pour en couvrir l'opprobre et la misère mais pour la "chanter", Genet —je n'est— ne cesse de rester fidèle à ce signifiant de la négation, à sa blessure secrète car —affirmera-t-il dans *L'Atelier d'Alberto Giacometti*: "Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure singulière, différente pour chacun, cachée ou visible que tout homme garde en soi."

Repoussé, il se fera repoussant, déchet il explorera les chemins de l'abjection, trajectoire du "Je" mendiant, prostitué et voleur du *Journal*. Comme Cendrars, l'auteur des *Pâques à New-York*, Genet est le poète de la Passion moderne, à l'instar du Christ bafoué, l'écrivain dans son œuvre se montrera —mais montrer c'est ici démontrer— figure de l'abjection offerte à la risée des autres tel le tube de vaseline sur le bureau d'un commissariat de police à Barcelone suscitant les sarcasmes des policiers:

... Un tube de vaseline dont l'une des extrémités était plusieurs fois retournée (...) ce misérable objet sale dont la destination paraissait au monde —à cette délégation concentrée du monde qu'est la police et d'abord cette particulière réunion de policiers espagnols sentant l'ail, la sueur et l'huile mais cossus d'ap-

9 Jacques Lacan, Séminaire II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Seuil, Paris, 1978.

10 Jean Genet, *Miracle de la rose*, Gallimard, Folio, Paris, 1995 p. 297

11 Ibid. p. 25.

parence, forts dans leur musculature et dans leur assurance morale— des plus viles..."¹²

Ce "petit tube de vaseline, en plomb gris, terne, brisé, livide", métaphore du narrateur mendiant, est le "signe même de l'abjection" liée à la relation première à la mère dont il appelle l'image. Ainsi la mère, apparaît-elle entre l'une des multiples parenthèses du *Journal*, en un récit contemporain du moment de l'énonciation:

En le décrivant, je recrée ce petit objet, mais voici qu'intervient une image: sous un réverbère, dans une rue de la ville où j'écris, le visage blafard d'une petite vieille, un visage plat et rond comme la lune, très pâle, dont je ne saurais dire s'il était triste ou hypocrite. Elle m'aborda, me dit qu'elle était très pauvre et me demanda un peu d'argent (...)
C'est une voleuse, me dis-je. En m'éloignant une sorte de rêverie aiguë, (vivant à l'intérieur de moi et non au bord de moi,) m'entraîna à penser que c'était peut-être ma mère que je venais de rencontrer. (Je ne sais rien d'elle qui m'abandonna au berceau mais j'espère que c'était cette vieille voleuse qui mendiait la nuit).¹³

A ce fantasme de mère surgi de la nuit, le narrateur prête ses traits physiques ("un visage plat et rond") et son statut de mendiant et de voleur. Le fils crée la mère à son image. Une image qui relève du "même", qui est lui-même au-delà de ses limites, fondant une généalogie du même. De l'évocation de l'absente naît un creux que l'image laisse vide, ce creux, cette "forme"¹⁴ de mère, le fils au nom de fleurs l'ornera —mais sans la recouvrir (la proposition est hypothétique)— de ses offrandes florales:

Ah! si c'était elle, j'irais la couvrir de fleurs, de glaïeuls et de roses et de baisers!

Mais chez Genet la beauté, la tendresse ne sont jamais loin de l'abjection, dans son texte on passe de l'une à l'autre sans même changer de phrase par le pur pouvoir des mots qui s'appellent entre eux:

Je me contenterais de baver sur elle, pensais-je, débordant d'amour. (Le mot glaïeul prononcé plus haut appela-t-il le mot glaviots?) De baver sur ses cheveux ou de vomir dans ses mains. Mais je l'adorerais cette voleuse qui est ma mère.)

Il adore cette icône de mère qu'il couvre de fleurs et de vomissures comme il adore ses durs qu'il couvre de fleurs et de vermine, ses semblables Divine, Mimosa, Notre Dame, Gabriel ou Divers mais c'est toujours un peu de

¹² *Journal du voleur*, op.cit. p. 21

¹³ Ibid. p. 22

¹⁴ Forma: "beauté" et "moule"

lui-même, comme il aime cette mère —Gabrielle— de cet amour du même (comme Divine aime Gabriel...). Ainsi dans le corpus de Genet naît ce "je" aux identités multiples, éclaté dans plusieurs personnages, identités interchangeables mais toujours accrochées au désir de l'autre.

En cette mendicante et voleuse qu'il se donne pour mère, il reconnaît l'être déchu de l'autre identique au sien. De la description du tube de vaseline à l'apparition de la mère, le texte passe —dans un mouvement qui est remontée— de l'objet abject à l'objet cause du désir d'abjection. Et parce qu'il se sait déchet Genet peut accueillir la déchéance de l'autre, mère ou compagnon de routes miséreuses:

Mes amours avec Salvador durèrent six mois. Elles ne furent pas les plus grisantes mais les plus fécondes. J'avais réussi à aimer le corps malingre, le visage gris, la barbe rase et ridiculement plantée. Salvador prenait soin de moi, mais la nuit, à la bougie, je recherchais dans les coutures de son pantalon les poux, nos familiers.¹⁵

Si l'autre, son "salvador" prend soin de lui, l'attitude du voleur relève de la sainteté, "le plus beau du langage humain", que l'écrivain veut atteindre. Car le saint n'est pas celui qui en pratiquant la charité hystérique¹⁶ veut sauver l'autre de son abjection mais celui qui assume sa déchéance, celui qui, pour reprendre le terme de Lacan, "décharite".

La visée éthique de l'écrivain est d'affronter la blessure de la déchéance première au plus près, à la manière du funambule¹⁷ qu'il incite à se mesurer au vertige et à la mort:

Tu dois risquer une mort définitive. La dramaturgie du cirque l'exige (...). Le danger a sa raison: il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude, la moindre erreur causant ta chute, avec les infirmités ou la mort - et cette exactitude sera la beauté de ta danse.

Dès lors, dans le jeu cruel de la poésie l'écrivain, tel le funambule, devra affronter la blessure qui "illumine", donne accès à la beauté (et à une image idéale de soi). Il écrira dans l'enfermement fécond¹⁸ non pour "revivre (ses) émois ou les communiquer mais, dit-il: "afin que de l'expression d'eux imposée par eux, je compose un ordre (moral) inconnu de (moi-même d'abord)".¹⁹

15 Ibid. p. 27.

16 "la charité hystérique découvre les trois principes qui la fondent: sauver la représentation que l'on a de l'autre —parce qu'elle est celle qui soutient notre propre image— au nom de la sauvegarde de notre narcissisme". Henri Rey-Flaud, *L'Eloge du rien*, op.cit. p. 234

17 *Le Funambule*, texte écrit en 1957 pour son compagnon Abdallah, acrobate de cirque. Vd. A. Dichy, "Repères chronologiques", Europe, n° 808-809, 1996.

18 L'enfermement de la prison ou celui du cancer: c'est à la prison de Fresnes en 1942 que Genet commence à écrire *Notre Dame des Fleurs*, son premier récit, et c'est atteint de cancer qu'il se remet à écrire en 1983 son dernier livre *Un captif amoureux*, après des années de silence.

19 *Journal du voleur*, op.cit. p. 193.

Journal du voleur n'est donc pas le récit d'une vie, le référent autobiographique "matière-prétexte", y est exploité pour créer une fiction qui soit "une œuvre d'art". Par l'écriture qui explore le réel, moyen de connaissance et de transformation, le scribe, en un effort tendu, vise à la composition "d'un ordre (moral)". Visée proprement éthique en ce qu'elle lie une action au désir qui l'habite.

Journal du voleur est le récit d'une traversée de l'abjection pour qu'advienne Genet.

Pour atteindre la sainteté par l'abjection, Genet a ses vertus théologales: le vol, la trahison, l'homosexualité qu'il va consciencieusement mettre en pratique (la sainteté ne pouvant s'atteindre que "par une discipline mathématique"). Voler, pour le narrateur-voleur n'est pas vulgairement s'approprier le bien de l'autre pour s'enrichir, voler "détermine une morale qui ne s'obtient pas sans effort, c'est un acte héroïque"²⁰. C'est une action qui vise à la réalisation de l'être, c'est un acte qui fera de ce "Je" qui a du mal à se constituer en sujet, un héros à rebours. Traversant l'Allemagne hitlérienne qui est "à la fois la Police et le Crime", le voleur ne vole pas; dans ces conditions, voler n'est plus transgresser l'ordre établi, c'est lui obéir. Pour qui tente de s'ériger en sujet en se dressant contre la société c'est "voler à vide". Or, le voleur par le vol qui le met au ban de la société, par la trahison qui en fait un objet d'horreur et l'homosexualité qui l'"isole"²¹, doit réaliser son destin d'abandonné.

Ces "exercices spirituels" lui permettront de "gagner" sa solitude pour s'y "définir", délimiter (ses) contours, sortir de la confusion", s'ordonner"²². La souffrance où il aigüise son être fera de lui —comme le danger qui oblige le funambule à "la parfaite exactitude"— "une forme aux lignes sévères et nettes, d'une manière inattaquable, une sorte de diamant justement appelé solitaire"²³.

De ce parcours de l'informe à la forme pure et dure naît un texte qui est "une boue endiamantée", un texte oxymore: la boue n'a pas disparu dans l'or, elle s'est endiamantée mais elle reste boue. Le texte de Genet n'est pas le lieu de transformation alchimique, c'est un lieu où les contraires ne cessent de coexister. Son univers ne relève pas de la logique d'Aristote, le principe de contradiction ne le régit pas. La beauté rayonnante et la laideur morale du traître s'unissent dans le personnage de Marc Aubert. Pilorge l'assassin de *Notre Dame des Fleurs*, et les "beaux voyous" qui charment le narrateur du *Miracle de la rose* sont à la fois "lumière et ténèbre"²⁴, oxymore récurrent. L'écrivain —comme le hors-la-loi qui se glisse sous l'insigne de la loi: la pèlerine du carabinier qu'il vient de voler par trahison— connaît "le bonheur de l'équivoque" et "la confusion" qui lui font

²⁰ Ibid. p. 253.

²¹ Dans *Fragments...et autres textes*, Gallimard, Paris, 1970, p.77, Genet déclarait: "(L'homosexualité) m'isole, me coupe à la fois du monde et de chaque pédéraste".

²² *Journal du voleur*, op.cit. p.277.

²³ Jean Genet, *Pompes Funèbres*, Gallimard, Paris, 1978, p.61

²⁴ *Journal du voleur*, op.cit. p.20.

"nier les oppositions fondamentales"²⁵. De même le nœud du désir et des rivalités qui lient Querelle à Mario le policier traître travaille à la confusion des frontières. Le bien et le mal, le vrai et le faux, le masculin et le féminin (...mais *Divine* est aussi *un homme*. Elle est...) se compénètrent, ne cessent d'affirmer leur identité au sein des sujets divisés que sont tous les personnages, tous les "je" —l'autre est le même— de ce "je" écrivant à la double voix pour dire l'abjection et ses retournements.

Du "mystère du non et du rien", Genet fait le miracle de la rose. En un retournement triomphant, signature du pervers créateur, le tube de vaseline, métaphore du voleur- paria sous les risées, devient "un héros de tragédie" qui tient en échec les gardiens de l'ordre:

... par sa seule présence il saurait mettre dans tous ses états toute la police du monde, il attirerait sur soi les mépris, les haines, les rages blanches et muettes, un jeu narquois peut-être comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux - comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier.²⁶

C'est ce même retournement du moins²⁷ en plus, qu'opère *Divine*, le travesti qui "sue d'angoisse" à l'idée de vieillir, et dont la couronne de perles tombe à terre et se brise:

De sa bouche ouverte, elle arrache son dentier, le pose sur son crâne et, (...) elle s'écrie (...):
—Eh bien, merde, mesdames, je serai reine quand même.²⁸

D'une couronne à l'autre, l'aveu de la castration²⁹ se fait désaveu, et le scribe, en une opération véritablement perverse, mue l'horreur en jouissance.

Genet ne cesse d'affirmer sa toute-puissance dans les jeux de l'inversion ou de l'effraction. Pour lui l'écriture est un "casse", et comme le voleur, il en connaît l'art. Tous les deux d'ailleurs utilisent le même instrument:

Tous les cambrioleurs comprendront la dignité dont je fus paré quand je tins dans la main la pince-mon-seigneur, "la plume."³⁰

25 Ibid. p. 35.

26 *Journal du voleur*, op. cit. p. 23.

27 "Dès qu'elle surgit, la marque de la négation s'inverse et se positive: il n'est pas de désaveu plus efficace de la castration que le renversement par où elle signifie aussitôt son contraire. C'est par là que l'on entre dans le champ de la perversion..." Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Gallimard, L'Infini, Paris, 1996.

28 *Notre Dame des Fleurs*, op.cit. p. 213.

29 Le concept psychanalytique de castration n'a rien à voir avec le sens habituel d'ablation d'organes sexuels et ses représentations fantasmatiques. C'est une expérience psychique; celle de la barre et du renoncement à l'illusion de toute-puissance. C'est le pôle autour duquel s'articule la structure du sujet.

30 *Journal du voleur*, op.cit. p. 37

Les mots "clos, scellés, hermétiques", Genet sait les forcer faisant en sorte que "leurs sens s'échappent par bonds qui assaillent et qui laissent pan-tois"³¹. Ainsi dans son univers une femme peut regarder amoureuxment un malfrat parce qu'un "bandit" est "celui qui bande". Vol et viol de la langue, l'écriture relève de l'effraction qui ouvre les portes du monde. Parce que le mendiant a "entrouvert le nom d'Alicante", celui-ci lui "révèl(e) l'Orient". Et, par association, les palmiers d'Alicante le précipitant "à l'intérieur d'une image de Noël née paradoxalement du verset sur la fête précédant la mort de Dieu", l'écrivain se retrouve "au cœur de son enfance" où se joue, pour l'enfant placé dans le Morvan, une naissance curieusement unie à la mort, naissance qui se rejoue pour le mendiant sur les routes du sud: "A un détour de route j'allais découvrir sous trois palmiers cette crèche de Noël où je venais, enfant, assister à *ma nativité* entre le bœuf et l'âne"³².

Par la force du mot "nativité" qu'il s'octroie ("ma"), Genet fait renaître l'enfant abandonné et le mendiant en Christ-Rédempteur. Genet, sauveur de lui-même, construit sa genèse avec les mots et les scènes du Livre sacré. L'écriture est le lieu où il assiste à sa propre nativité, en sortant "Je" du néant, il crée Jean voleur et mendiant et objet des métamorphoses conduites par un "Je" qui a choisi de dire le réel sordide en mots sacrés ou somptueux pour assurer sa victoire par la puissance de son verbe: "Ma victoire est verbale...".

L'écriture, chez lui, est une entreprise de divinisation. Le gamin campagnard de *Notre Dame des Fleurs*, l'enfant sans père, "chié" par sa mère qui essaie ensuite de le tuer, Louis Culafoy dit Culasse —"et ce nom prononcé au milieu des jeux le souffletait."³³— sera "Divine....morte sainte". Passant d'un nom à l'autre, il passera d'un sexe à l'autre, d'une vie —banale— à l'autre magnifiée.

De même la prison de *Miracle de la rose* se mue en temple sacré à son moment de splendeur: la célébration de la naissance du Fils dieu:

"La Centrale vivait comme une cathédrale un minuit de Noël"³⁴ et dans la bouche du gardien, le genêt courant se change en Plantagenêt, en descendant des rois d'Angleterre. Au-delà du roman familial où le bâtard s'invente une lignée mirifique, l'écriture est l'instrument et le lieu des retournements. Du déchet Genet dira la magnificence. Son chant c'est le Magnificat louant les laissés pour compte, les élus sur le chemin de la Sainteté. Mais au-delà des leçons des Évangélistes, Jean Genet veut célébrer "les fastes de l'abjection". De l'abjection, il tiendra les "registres"³⁵, et en déploiera les pompes sur les modes sacré ou épique:

31 *Notre Dame des Fleurs*, op.cit. p. 129.

32 *Journal du voleur*, op.cit. p. 87. En italique dans le texte.

33 *Notre Dame des Fleurs*, op.cit. p. 132.

34 *Miracle de la rose*, op.cit. p.18. L'éclat dont brille la prison est tout à la fois celui de la naissance et celui de la mort: "...Fontevault brille encore(...) des lumières qu'en son coeur le plus noir, des cachots, émit Harcamone, le condamné à mort".

35 Selon E. Littré, les "fastes" désigne dans le style soutenu les registres publics contenant le récit des faits mémorables, les fastes sacrés de l'Eglise, le martyrologue".

1932. L'Espagne alors était couverte de vermine, ses mendiants. Ils allaient de village en village en Andalousie parce qu'elle était chaude, en Catalogne parce qu'elle était riche (...). Je fus donc un pou, avec la conscience de l'être³⁶

La date qui constitue à elle seule une phrase élève le temps privé du journal³⁷ à celui des Annales. L'antéposition "L'Espagne alors était..." conférant à l'adverbe une valeur atemporelle, et l'imparfait itératif "ils allaient", convoquent un temps hors du temps qui inscrit l'événement dans la légende. Par le jeu des datations, le "Je" se situe dans un monde relevant à la fois, et contradictoirement, de l'histoire et du mythe.

A l'agrandissement du temps répond celui de l'espace: c'est toute la géographie de la péninsule qui est convoquée du Nord au Sud, du froid au chaud, de la richesse à la pauvreté. L'indétermination de "vermine" et de "village" donne à ces êtres animés et à ces lieux une valeur toute virtuelle. Et cette "vermine", singularisée en "ils", troupe anonyme roulant de place en place, est elle-même agrandie par ce déploiement dans un espace et un temps magnifiés. Et le "je" à s'inclure, par une pirouette syllogistique, dans le vaste ensemble des "ils", s'héroïse.

L'écrivain ne cesse de magnifier le réel sordide, de le sacraliser, mais dans cette écriture de l'inversion (des valeurs, des sexes, du sens...), le sacré peut se sexualiser: les rideaux du tabernacle se font braguette, le goupillon un sexe qui vient d'uriner. Son écriture réalise l'union des contraires, elle est à la fois entre-prise de divinisation et jeu de massacre dont les poupées à abattre sont ses propres personnages, et donc lui-même. Après avoir chanté les forçats en fleurs et la prison cathédrale, Genet peut aussi chanter la palinodie:

Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle. Les détenus, ne sont que de pauvres gars aux dents rongées par le scorbut, courbés par la maladie, crachant, crachotant, toussant (...). Ils puent. Ils sont lâches en face des gâfes aussi lâches qu'eux. (...) Je ne dévoilerai jamais assez les tares, les laideurs, afin de me venger du mal qu'ils m'ont fait de l'ennui que m'a causé le voisinage de leur inégalable bêtise.³⁸

De la même manière qu'il dénude le lieu du *Miracle de la rose*, il dépouille Divine de ses oripeaux sacrés:

Voici comment mourut notre Grande Divine.
(...)

³⁶ *Journal du voleur*, p. 18.

³⁷ Qui n'a rien d'un journal, daté jour après jour, produit autobiographique d'un "je" auteur et narrateur racontant les menus et grands événements de sa vie.

³⁸ *Miracle de la rose*, op.cit.p.43.

Une immense paix physique détendit Divine; les ordures, une merde presque liquide s'étendit sous elle en un petit lac tiède, où doucement, tout doucement —(...)— elle s'engloutit...³⁹.

Après avoir construit son personnage en Divine, Genet le déconstruit ou plutôt le reconstruit selon les règles du jeu de massacre. Renversment du renversement par où l'écrivain affirme sa volonté de prendre en charge le réel dans ce qu'il a de plus insupportable physiquement (ici l'analité) ou moralement (ailleurs la trahison); de montrer ses pouvoirs de création d'en dénoncer l'imposture mais sans renoncer à la maîtrise.

Dans le texte qu'il compose et décompose il affirme sa présence de Deus ex machina tirant les ficelles de ses personnages:

Voici Divine seule au monde (...). Que vais-je faire de Divine?"⁴⁰ et octroie parfois au lecteur sa liberté de seigneur créateur:

Je vous laisse libre d'imaginer le dialogue, choisissez ce qui peut vous charmer (...) Faites ce qu'il vous plaira.

Mais le plus souvent le lecteur est tenu en laisse, maintenu à distance par un "vous" chargé d'hostilité. C'est contre ce "vous" que "je" construit son texte:

Si je voulais qu'ils fussent beaux, policiers et voyous, c'est afin que leurs corps éclatants se vengeassent du mépris où vous les tenez"⁴¹

Le lecteur de Genet n'est pas son semblable, son frère, il est l'ennemi. Il appartient à l'ordre établi dont Genet ne cesse de se retrancher en se mettant résolument du côté des criminels: "Niant les vertus de *votre monde*, les criminels..."⁴²

Pour s'adresser à lui l'écrivain emploie de "la langue de l'ennemi", ce français d'un registre soutenu avec les deux subjonctifs et le verbe cher au code de l'honneur cornélien ("vengeassent"). Mais la langue "maternelle", langue de l'ennemi, est aussi "la langue de Ronsard", celle de la poésie, celle des écrivains qui le précédèrent et souvent la prose de Genet se souvient du Grand Siècle.

Cependant, à ce lecteur malmené est imparti une haute fonction: il l'érige en tribunal dont il attend son châtement. *Notre Dame des Fleurs*, le premier récit, se clôt sur la mise en scène du procès qui mène Notre Dame à la guillotine. Plus subtilement, *Journal du voleur* est d'un bout à l'autre une cérémonie des aveux où le référent autobiographique sert de pièces à conviction qui doivent amener le tribunal des lecteurs à condamner l'auteur, c'est-à-dire à le reconnaître:

39 *Notre Dame des Fleurs*, op.cit.p.373.

40 Ibid. p. 98-99.

41 *Journal du voleur*, op. cit. p. 220.

42 Ibid. p. 10.

Héroïsé, mon livre, devenu ma Genèse, contient —doit contenir— les commandements que je ne saurais transgresser: si j'en suis digne il me réservera la gloire infâme dont il est le grand maître (...). Et du seul point de vue d'une morale plus banale ne serait-ce logique que ce livre entraînant mon corps et m'attirât en prison - non, je précise encore, selon une procédure rapide commandée par vos mœurs; mais par une fatalité qu'il contient, que j'y ai mise, et qui, comme je l'ai voulu, me garde comme témoin, champ d'expérience, preuve par 9 de sa vertu et de ma responsabilité⁴³.

Preuve que le déchet est devenu sujet!

Le désir de maîtrise pousse Genet, non seulement à des interventions cavalières mais à devenir "argumentateur". A créer une écriture très singulière où la fiction est entrecoupée de commentaires. Un discours sur l'écriture s'insinue dans le fil narratif sous forme de digressions insérées dans le récit, d'italiques, de parenthèses et de notes. Le commentaire peut être une auto-interprétation:

Pour me rassurer sans doute, pour étayer mon inconsistency, j'avais besoin de supposer mes amants taillés dans la plus dure des matières⁴⁴

ou une explication, Genet se faisant généticien de son propre texte:

Note 1: En relisant ce texte, je m'aperçois avoir placé à Barcelone une scène de ma vie qui se situe à Cadix. C'est la phrase"seul au milieu de l'Océan qui me le rappelle"⁴⁵

ou comme un érudit à la recherche des sources, il révèle l'état civil d'un jeune homme qui a inspiré un personnage:

(Le gosse a vingt ans. Il s'appelle Pierre Fièvre.)⁴⁶

Autant que *Journal du voleur*, le récit semble être le journal du *Journal* où l'écrivain se montre, excessivement, en train de construire sa fiction, en dévoile les mécanismes:

Toujours adossé il pivota sur son axe, d'un seul bloc.
Comme les portes d'un temple.

(Le but de ce récit, c'est d'embellir mes aventures révolues, c'est-à-dire d'obtenir d'elle la beauté, découvrir en elles ce qui aujourd'hui suscitera le chant, seule preuve de cette beauté.)⁴⁷

43 Ibid. p. 306.

44 Ibid. p. 252.

45 Ibid. p. 77.

46 Ibid. p. 227.

47 Ibid. p. 230.

ou, encore et toujours, d'affirmer sa maîtrise:

Réussir ma légende. Je sais ce que je veux. Je sais où
je vais. Les chapitres qui suivront (j'ai dit qu'un nom-
bre est perdu) je les livre en vrac.

(Par légende je n'entendais pas l'idée plus ou moins
décorative que le public connaissant mon nom se fera
de moi, mais l'identité de ma vie future avec l'idée la
plus audacieuse que moi-même et les autres, après ce
récit s'en puissent former.)⁴⁸

Le discours entre parenthèse définit un mot de la langue fondamentale de Genet, à la manière d'un dictionnaire qui aiderait le lecteur à entrer dans "la langue étrangère" du créateur. Ainsi Genet s'assure-t-il que ce qui doit être lu", sa légende, sera lisible.

De fait le lecteur est souvent comme le personnage Roger, "égaré dans la forêt conduit par l'ogre"⁴⁹ Genet qui se joue des règles des genres⁵⁰ et produit, comme Cendrars, des textes inclassables. Mais dans cette écriture où l'autre est le même, l'ogre, par anagramme, c'est Roger. Et l'ogre Genet un Poucet qui a peur de se perdre dans les jeux dangereux d'une écriture vécue sur le mode de l'identification, en effet selon lui, "le créateur est engagé dans une aventure effrayante qui est d'assumer soi-même jusqu'au bout les périls risqués par ses créatures"⁵¹.

Ces commentaires incessants ne sont pas seulement les éléments d'un journal de l'écriture qui permettrait au lecteur et à l'écrivain de se tenir à une certaine distance du texte. Ils ne sont pas non plus les amers guidant le lecteur dans une lecture houleuse. Ils ne sont pas seulement des interprétations, des explications..., écrits dans la même prose soutenue que la fiction, ils sont eux-mêmes un récit dans le récit⁵². Dans ce texte polyphonique un "je", poète et argumentateur mêle ses voix de sujet divisé en un double chant qui doit retourner l'horreur en jouissance. Avec sa langue l'écrivain joue à jouer, assurant la jouissance de l'Autre qu'il délire de la castration par ses retournements, et la sienne:

"Le monde est retourné comme un gant" peut-il affirmer triomphalement, mais "Je" étant créateur de "Je", il doit tout aussitôt reconnaître: "Il se trouve que c'est moi le gant et que je comprends enfin qu'au jour du jugement dernier, c'est avec ma propre voix que Dieu m'appellera "Jean, Jean!"⁵³.

48 Ibid. p. 233.

49 Ibid. p. 269

50 Sur cette problématique vd. Pierre-Marie Héron, "Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà. La part du faux et de la fiction", in *Europe*, 808-809, 1996

51 Ibid. p. 235.

52 Sur la problématique des autocomentaires nous renvoyons à l'article de Jérôme Neutres "Volter sobre el texto o la literatura como tiro al blanco", en vía de publicación en *Bibliografica*, Biblioteca del Campo Freudiano, Barcelona.

53 Notre Dame des Fleurs, op.cit. p. 289.

Genet auteur de la Genèse de Jean s'est mis à place de Dieu. Mais cette place est celle d'un trou, car le Dieu de Genet participe de la théologie négative. Dieu est "creux", Dieu c'est seulement "un trou avec n'importe quoi autour"⁵⁴.

Pour suppléer le trou dans l'Autre, l'écrivain a pris la glace du trou pour créer à partir de l'immonde, du non-monde, une "forme" ("beauté" et "creux") composée d'"une infinité de trous en forme d'homme" au milieu desquels "Je" tente de vivre, maniant la lettre-littéral qui est littoral⁵⁵ — pour faire bord à l'horreur, pour la border de son éclat de diamant.

Bibliographie

S. FREUD, *Totem et Tabou*, Payot, Paris, 1951.

Jacques LACAN, *Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*, Seuil, Paris, 1978.

SÉMINAIRE VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986.

"Lituraterre", *Ornicar*, 41, Navarin, Paris, 1987.

TÉLÉVISION, Seuil, *Le Champ Freudien*, Paris, 1974.

Catherine MILLOT, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Gallimard, Paris, 1996.

Henri REY-FLAUD, *L'Eloge du Rien*, Seuil, "Champ Freudien", Paris, 1996.

EUROPE, N° spécial "Genet", 808-809, 1996.

⁵⁴ *Notre Dame des Fleurs*, p.184.

⁵⁵ Vd. Jacques Lacan, "Lituraterre", *Ornicar*, 41, Navarin, Paris, 1987.

Josefina BUENO ALONSO

(Universidad de Alicante)

L'écriture de Leïla Sebbar: Croisements textuels et culturels

Écrire le croisement

La communication que nous allons présenter a pour objet d'analyser un nouvel espace de création entre le Maghreb et la France à l'intérieur de la littérature française contemporaine et différente de la littérature maghrébine d'expression française. Cet espace est défini par un corpus littéraire produit par des écrivains étrangers (nés au Maghreb et venus très tôt en France, fils de mariages mixtes, ou les plus nombreux, des écrivains issus de la deuxième génération d'immigrés en France). Leur point en commun se situe donc dans l'appartenance aux deux cultures qu'ils professent d'une façon volontaire et consciente. L'écriture est un moyen d'attache, ce qui les relie à l'une et l'autre culture, dans la mesure où ils ont l'intention d'*écrire le croisement*, tout comme ils se sentent des "croisés" d'un point de vue ethnologique.

Leïla Sebbar est née en 1941 de parents instituteurs en Algérie. Sa mère est française (chrétienne) et son père arabe (musulman) (son héroïne Shérazade lit elle-même la Bible et le Coran). Elle-même s'auto-identifie comme une "croisée". Pour elle fiction et réalité s'unissent dans un espace qu'elle va nommer le "croisement" et qui est à son tour décisif dans sa propre existence. C'est à travers la fiction qu'elle va se reconnaître une identité métisse:

... pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dogmes...) et forte de la charge de l'exil. (L. Sebbar/N. Huston, 1996: 138)

Sa thématique littéraire découle de la recherche de son identité. C'est cette situation de croisements multiples qui inspire sa création romanesque:

"(mes livres) sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident" (L. Sebbar/N. Huston, 1996: 126).

De même l'héroïne de sa trilogie¹ *Shérazade* est aussi une "croisée", une métisse puisqu'elle est née en France, fille de travailleurs immigrés algériens: "... C'est une place difficile et vertigineuse à la croisée de l'Occident et de l'Orient, cette position bâtarde, ambivalente qui m'inspire. C'est ainsi que *Shérazade*, la descendante dérisoire et contemporaine de l'illustre sultane, se déplaçant dans une errance illusoire, imagine une origine mythique et nécessaire, une généalogie métaphorique. C'est dans cette littérature particulière du passage, du déplacement, de l'ambiguïté que je me situe avec d'autres écrivains français, dont les origines nationales sont ailleurs" (L. Sebbar, 1995: 6).

Voici ce que dit d'elle, Julien:

Ce que je sais, c'est que la France se métisse..." (...) Les Français de souche seront dans quelques décennies, les nouvelles minorités..., dit Julien en riant et tout ça à cause de filles comme toi... (...) C'est vous qui allez faire des enfants bicolores, des sangs mêlés, des mixtes, des coupés, des bâtards... des hybrides... des travestis. (SH, 191-192)

C'est que son héroïne va représenter quasi mythiquement ce nouveau statut d'écrivain "métisse", qui en position d'étranger à l'intérieur du monde occidental, va lui-même créer un nouvel espace textuel où s'entrecroisent références, citations, intertextes afin de créer volontairement un texte hybride, bi-culturel², polyphonique comme le diraient Bakhtine et Kristeva. Par conséquent, l'identité métisse de l'écrivain va se traduire en un "croisement textuel" où l'intertextualité (ou transtextualité selon Genette), et le processus de la citation, l'allusion..., vont rendre compte d'un texte qui puise dans deux cultures et par conséquent dans deux héritages littéraires différents, l'Oriental et l'Occidental. Leïla Sebbar est donc consciente de la place qu'elle occupe dans la littérature française actuelle, elle pratique une écriture où le point de vue est différent des écrivains maghrébins traditionnels: si ceux-ci ont écrit ou écrivent à partir du Maghreb, pour ces écrivains, même si le référent maghrébin est tout proche, ils

1 Voici les références complètes ainsi que l'abréviation utilisée pour les citations:
Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. Paris: Stock, 1982. (SH)
Les Carnets de Shérazade. Paris: Stock, 1985 (C SH)
Le fou de Shérazade. Paris: Stock, 1991 (F SH)

2 On observe que ce métissage qui se produit ethnologiquement dans la population française trouve son exemple dans la littérature actuelle. Soulignons que nous trouvons de plus en plus d'ouvrages remportant quelque prix littéraire et dont l'auteur n'est pas français. Je parle bien entendu du prix Goncourt 1995 remporté par Andreï Makine ou du prix du roman de l'Académie Française remporté par l'écrivaine Calixthe Beyala.

prennent le parti d'écrire à partir de la France³. Elle affirme que son identité métisse marque la place qu'elle occupe dans la littérature française: "J'écris parce que l'arabe, la langue de mon père m'a manqué, comme m'a manqué l'Algérie que j'ai quittée à la fin de la guerre de libération. (...) Mon identité métisse, mobile, paradoxale toujours à la frontière en déséquilibre, même si je suis un écrivain français, ma place dans la littérature française est singulière, en partie déterminée par mon histoire et l'histoire entre la France et l'Algérie" (L. Sebbar, 1995: 6).

Nous constatons que chez Leïla Sebbar, l'écriture acquiert une dimension que l'on pourrait rapprocher de celle de Barthes (1973) et de sa définition de *texte*. Texte dans le sens d'absence de sens unique, *texte* dans le sens de "tissu" où s'entrecroisent plusieurs codes.

Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux. (...) L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (Barthes, 1973: 1015)

Effectivement il serait difficile de résumer les livres de Leïla Sebbar, il n'y a pas "d'histoire", il ne s'agit que d'une succession de faits qui vont arriver dans l'existence d'une jeune fille. Il s'agit même d'une écriture qui se trouve à mi-chemin entre l'oral et l'écrit. Des passages sans signes de ponctuation, avec des abréviations, offrent des marques textuelles qui appartiennent à l'oral. L'important ne serait donc pas le sens mais les sens, les détails, les phrases, les allusions que comprend ce récit fragmentaire et qui permettent, en citant Barthes, un jeu de signifiants que le lecteur va accomplir en fonction de ses compétences.

A partir de cette idée de *texte*, se dégage la notion d'intertextualité. Pour J. Kristeva, l'intertextualité est due au fait que le texte est une productivité, "il est une permutation de textes, une intertextualité; c'est-à-dire [que] dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, qui se croisent et se neutralisent" (Kristeva, 1969: 113). C'est à peu près le même sens que lui donne R. Barthes. Pour M. Rifaterre, l'intertextualité correspond à un mode de lecture, qui commande l'interprétation du texte et qui substitue au sens "l'unité de signi-

3 Il faut souligner que le public visé est quasi exclusivement le lecteur français. Les textes offrent des explications à l'intention d'un lecteur français censé ignorer tout du Maghreb. Par contre, on ne trouve pas d'explication pour aider un éventuel lecteur étranger, maghrébin ou autre, à maîtriser les nombreuses allusions que seul un habitant de la France contemporaine est capable d'assimiler complètement.

fiance"; pour J. Ricardou, l'intertextualité est l'aptitude pour tel élément d'un texte à se mettre en rapport avec un ou plusieurs éléments d'au moins un autre texte. Si pour J. Kristeva et R. Barthes, l'intertextualité signifie un processus indéfini, une dynamique textuelle, Genette restreint la définition d'intertextualité, il ne s'agit pour lui que de la présence d'un texte dans un autre texte. Il parle de *transtextualité*: "tout ce qui met en relation (le texte), manifeste ou secrète, avec d'autres textes" (Genette, 1982: 7). Pour Genette, l'intertextualité n'est donc qu'une relation transtextuelle parmi d'autres; elle est l'objet d'une approche restrictive: elle n'inclut ni le processus de réécriture, ni les réminiscences, ni les relations de dérivation qui peuvent s'établir entre deux textes. Tout cela fait l'objet de ce qu'il appelle *hypertextualité*. Il est vrai que toute œuvre est intertextuelle puisqu'il serait difficile de trouver un texte qui ne renvoie à aucun texte précédent de façon directe ou indirecte. Mais des différences de degrés se distinguent et certaines œuvres sont plus marquées par une œuvre antérieure, et d'ailleurs elles l'indiquent de manière explicite dans le titre même.

Nous observons donc comment à travers les marques textuelles se produit le phénomène d'intertextualité dans les romans de Leïla Sebbar. Le texte ne contient pas de sens caché, tout est là dans le texte, à travers des signifiants il va se produire une opération de transformation à partir d'un texte primitif pour en donner un nouveau. Comme l'affirme Marc Eigeldinger: "l'intertextualité implique un mouvement d'interprétation et de métamorphose. Elle absorbe l'énoncé qu'elle emprunte à un modèle antérieur pour l'inscrire dans un autre ensemble textuel; elle ne se contente pas de l'incorporer, elle le soumet à une activité transformatrice, elle enchâsse le texte primitif dans un contexte nouveau dans le dessein d'en modifier le sens en invitant à une lecture nouvelle" (Eigeldinger, 1987). Donc, les deux procédés principaux sont l'intégration et la métamorphose pour que le sens en soit modifié et qu'il invite à une lecture nouvelle. Nous soulignons avec le professeur Fernandez Cardo (1986) le travail assimilateur et transformateur d'unités rhétoriques ou sémantiques d'un ou plusieurs textes précédents qu'un texte ultérieur réalise.

Marques Textuelles

Effectivement Leïla Sebbar divise son récit en micro-scènes où les éléments paratextuels deviennent déterminants pour diriger le récit. Nous avons déjà remarqué l'importance du titre où la répétition du prénom est là pour renforcer l'effet d'écho. Dans ce cas, ce n'est pas seulement le titre, mais les sous-titres dans lesquels est divisé le récit. Les sous-titres font directement partie du texte, ils précèdent immédiatement chaque texte comme s'il s'agissait de simples chapitres. Ils ont une fonction thématique puisqu'ils portent sur le "contenu" du texte (Genette, 1987: 78). Ils permettent d'orienter le lecteur vers une interprétation du texte. En voici quelques-uns: Shérazade, Delacroix, Feraoun, Fromentin, Matisse, (qui renvoient d'une façon évidente à d'autres textes littéraires,

ou à d'autres référents artistiques); d'autre tels que: Vanves, Bobigny, renvoient à d'autres codes (le social, ou le culturel). Effectivement, l'espace de la banlieue parisienne et des bidonvilles est représentatif de l'identité métisse des personnages. Le titre va être lié à l'espace où se déroule le texte. Que ce soit un espace avec des échos littéraires ou des échos toponymiques comme c'est le cas pour la banlieue parisienne.

Mais il n'y a pas seulement le jeu entre signifiant/signifié du nom du personnage. L'héroïne qui porte le même nom que celle des *Mille et Une Nuits* reconstruit symboliquement, d'une façon initiatique, l'histoire de la sultane. C'est ce qui en termes de Genette nous permet de parler d'hypertextualité et d'hypertexte. *L'hypertextualité* en termes de Genette serait "toute relation qui unit un texte B (appelé hypertexte) à un texte antérieur A (nommé Hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire". (Genette, 1982: 11) *L'Hypertexte* serait "tout texte dérivé d'un autre texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte" (Genette 1982: 14). Nous avons vu que d'autres auteurs voient justement dans cette greffe d'un texte à l'intérieur d'un autre, la preuve de toute intertextualité.

Leïla Sebbar reconstruit une héroïne symbolique en se basant sur une femme rebelle, par un procédé de réécriture; elle va créer une héroïne symbolique à partir d'une jeune adolescente parisienne, fille de travailleurs immigrés algériens. Le procédé de Leïla Sebbar est ample puisqu'il dépasse la simple allusion ou référence; elle va jusqu'à la reconstruction d'un personnage qui va devenir mythique pour une classe mineure (ou sous-classe) à l'intérieur de la culture occidentale. Shérazade est elle aussi une rebelle, parce qu'adolescente et parce que maghrébine, ou plutôt néo-maghrébine, c'est-à-dire de la génération qui prend le contre-pied de la tradition à laquelle les mères ont été soumises.

Il est vrai que l'hypertextualité est un aspect universel de la littérature, il n'est pas une œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre mais certaines le sont plus que d'autres. Nous sommes donc face à un texte dont ses relations transtextuelles sont évidentes même si pour cela le lecteur est obligé de mettre à l'épreuve tout son bagage culturel. Le chercheur ou le lecteur européen qui interroge ces textes selon des critères socio-politiques doit être familiarisé avec l'Afrique. Une double compétence est exigée de lui: d'une part, il doit connaître sa propre culture, et, d'autre part, il doit être familiarisé avec la réalité africaine.

D'une façon générale, les éléments qui mettent en évidence la trans-textualité de ce texte relèvent de trois codes: l'arabité, la maghrébinité (immigration des Maghrébins en France) et l'orientalisme français. Deux héritages qui apparaissent d'une façon évidente à travers les incessantes références à des textes de la littérature arabe (*Mille et Une Nuits*), à des textes de la littérature maghrébine d'expression française (Mouloud, Feraoun, Emmanuel Roblès...) et à des textes de la littérature exotique française (Eugène Fromentin, Rimbaud, Isabelle Eberhardt....)

L'importance de la nomination: Shérazade

Leïla Sebbar démarre son récit à partir de micro-scènes introduites, comme on a déjà dit, par des éléments paratextuels (titre, sous-titre,...) qui mettent en évidence le jeu de connotations et de dénotations opérant au cœur du texte. Le premier livre paru de la trilogie s'intitule *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Les noms des personnages fournissent des indices pertinents, ainsi que l'onomastique qui sert aussi de signal propre à guider le lecteur vers une intention cachée. Bien que l'on veuille ignorer la connotation du prénom, il arrive que celui-ci se répète dans le titre des deux autres livres, *Les Carnets de Shérazade*, *Le fou de Shérazade*. Et dans la première page du livre apparaît de façon évidente l'identité croisée de notre héroïne:

- Vous vous appelez vraiment Shérazade ?
- Oui.
- Vraiment? C'est... c'est tellement.... Comment dire?
Vous savez qui était Shérazade?
- Oui.
- Et ça ne vous fait rien?
- Non.
- Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça?...
- Je ne sais pas.
- Il la regardait, stupéfait, debout de l'autre côté de la table haute et ronde du fast-food.
- Et pourquoi pas Aziyadé?
- C'est qui?
- Une très belle Turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.
- Pierre Loti je connais. Mais pas Aziyadé.
- (...)
- Pourquoi vous me parlez de cette femme ? J'en ai rien à faire.
- Elle avait des yeux verts, comme vous. (SH, 7-8)

L'importance du nom de notre héroïne est extraordinaire puisqu' autour des connotations auxquelles renvoient son signifiant et son signifié, va se centrer le jeu intertextuel.

SIGNIFIANT / SIGNIFIÉ

Shérazade / Shéhérazade

Dans le nom propre est inscrite la double identité de sa personne⁴. Le signifié du nom porte la marque de l'arabité (Shéhérazade renvoie à l'héroïne des *Mille et Une Nuits*); tandis que le signifiant Shérazade (le manque de la voyelle) prouve la francisation de sa personne. Il s'agit donc de l'omission de la syllabe la plus douce, la plus orientale. Si textuellement, le jeu entre son signifiant et son

⁴ Voir à propos du nom propre chez Leïla Sebbar, le livre de Michel Laronde, *Autour du roman beur*. Paris: L'Harmattan, 1993.

signifié prouve sa mixité, sa description n'est pas moins mixte. On nous dit d'elle qu'elle porte le prénom de la sultane des *Mille et Une Nuits* et elle a aussi les yeux verts comme Aziyadé, l'héroïne turque de Pierre Loti. Voici la première référence à l'exotisme français. Mais un peu plus loin, au Musée du Louvre, elle contemple une odalisque et précisément, elle a les mêmes yeux qu'elle:

Lorsqu'elle alla au Louvre avec lui pour les Femmes d'Alger, elle remarqua que la femme de gauche appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la foute rouge et dorée, avait des yeux verts.

- Mais c'est vrai. C'est incroyable ! Mais oui.. Tu as raison. Elle a les yeux verts.

Il avait regardé fixement Shérazade, la prenant aux épaules:

- Comme toi. (SH, 13)

C'est ainsi que des références intertextuelles rendent compte de la mixité du personnage:

SHÉRAZADE AZIYADÉ - ODALISQUE (YEUX VERTS)

Comme Shérazade, les autres personnages en action portent en eux l'ambivalence des deux cultures. Julien Desrosiers fils de pieds noirs dont le père était instituteur en Algérie porte lui-même la bi-culturalité de souche, mais aussi dans ses recherches:

Il travaillait à la fois sur des archives coloniales et des archives de la civilisation et de la littératures arabes. (...) Il était curieux de tout ce qui constituait de plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle des deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades. (SH, 113)

Le nom des amis de Shérazade (Driss, Mériem...) renvoie de même à leur origine arabe. Mais il y a une observation à faire: lorsque l'interlocuteur est occidental, on assiste à un procédé de déguisement à travers le nom. Par exemple, quand Shérazade se fait inviter par des inconnus elle adopte différents prénoms comme celui de Rosa:

... Il avait voulu la revoir mais elle disait qu'il fallait croire au hasard et ne donnait ni téléphone ni adresse. Elle répondait, suivant la personne, à la question du prénom, Camille ou Rosa. (SH, 87)

Elle ne reprend sa véritable identité que si l'interlocuteur partage le principe d'altérité, avec Julien, par exemple elle rétablit son identité et désamorce le jeu du déguisement. C'est comme si le déguisement sous les différents noms permettait de préserver une intimité, une identité que l'on ne dévoilera qu'à ceux qui appartiennent au même groupe, ou qui partagent cette identité double.

Mis à part le déguisement et l'anonymat qu'offrent les noms occidentaux, les noms avec lesquels Shérazade est désignée accentuent son existence mythique. Pierrot, camarade de squatt qui est amoureux de Shérazade, lui écrit des lettres avec chaque fois un nom différent: Rosa, Kahina, Olympia, Suzanna, Leïla, Roxelane... Ce sont des noms de femmes célèbres: révolutionnaire, prophétesse, chef de guerre, odalisque, brigadiste italienne, poétesse arabe, sultane turque...

Le support vestimentaire est un autre marqueur de l'identité métisse. Très souvent le vêtement oriental entre en conjonction avec le vêtement occidental pour traduire la duplicité, l'ambiguïté de l'identité. Il se produit donc un cumul entre le nom, la description et ses vêtements. Par exemple, Shérazade, bien qu'habillée en européenne, ne se sépare jamais de son écharpe à damiers noirs et blancs:

D'ailleurs la Keffia, l'écharpe palestinienne en contact à damiers noirs et blancs dont elle ne se séparait pas depuis des semaines, la désignait aussi à la perspicacité policière. (SH, 9)

Si dans ce cas, c'est l'identité individuelle qui veut faire preuve de la condition d'"étranger moderne", d'autres fois cela fonctionne sur l'aspect collectif, c'est-à-dire l'identité plurielle de la génération issue de l'immigration maghrébine en France:

les filles habillées halles ou rock avaient enlevé le foulard qu'elles portaient au cou et l'avaient noué à la hauteur des fesses pour une danse du ventre en jean, mini-jupe skai, ou pantalons bouffants. Elles dansaient comme les femmes aux fêtes arabes, entre elles dans une pièce de l'appartement, séparées des hommes. Elles dansaient en public, sans honte, sachant qu'on ne les regardait pas et protégées par le cercle des jeunes, garçons et filles, qui les séparaient de ceux qui auraient pu être leurs parents et proches parents. (SH, 181)

Le patio de l'HLM, réservé au tournage, sert de champ de bataille aux bandes des cités voisines. Les garçons, le visage dissimulé par la keffieh et la cagoule, s'affrontent à coups de fronde et de pistolet à plomb. Qui sont les ennemis? Ils ont tous une cagoule et une keffieh, un jean et des tennis⁵. (F SH, 47)

Parfois le vêtement permet de traverser la frontière et de revenir aux origines, de réaffirmer une appartenance que les femmes immigrées veulent conserver même dans un pays étranger. C'est le cas du jeudi, jour de la semaine

5 C'est nous qui soulignons.

consacré à la couture, c'est là qu'elles se laissent envahir par la mode et les tissus arabes qui apportent une joie, un souffle d'air frais à la quotidienneté morne:

ce jour-là on cousait en *arabe* pour une mode *arabe* et dans des tissus *arabes* que seules les femmes de l'immigration maghrébine portaient. (SH, 201)

Elles attendaient fébrilement le luxe de ces jours exceptionnels quand les femmes oubliaient dans les chants et les danses, les cris aussi, le gris neutre et triste des autres jours, où elles s'habillaient à la française dans un pays où il pleut presque toujours. (SH, 202)

Intertextualité

Comme nous l'observons, la première et plus importante allusion paratextuelle est le titre lui-même où est inséré le nom de l'héroïne du texte le plus important de la littérature arabe *Les Mille et une nuits*. Il faut d'abord dire que le nom et l'œuvre des *Mille et Une nuits* sont cités pour renforcer l'effet d'écho, mais aussi pour faire de Shérazade une héroïne mythique comme l'est devenue la sultane arabe. Comme l'affirme Denise Brahimi, "Shérazade est une héroïne, en jeans et en blouson de moto, parce qu'elle est elle-même et parce qu'elle est projetée dans ce rôle par une histoire exigeante, celle des jeunes Maghrébines qui rompent avec la tradition familiale et la loi du Père" (Brahimi, 1995: 171).

Il s'agit bien d'une transformation où d'une façon très nette se dessine dans le fond l'héroïne arabe. Tout d'abord, les deux sont les héroïnes d'un récit de fiction. Les deux sont jeunes, (Shérazade n'a que seize ans quand elle quitte le foyer familial), les deux mènent une vie singulière. Shéhérazade, l'héroïne des *Mille et Une Nuits*, grâce à son intelligence et à sa ruse, va tenir en haleine le roi durant un grand nombre de nuits en lui racontant des histoires fabuleuses qu'elle interrompt judicieusement lorsque l'intrigue est bien ficelée. Shéhérazade, non seulement va gagner sa place au cœur du roi, mais elle va pouvoir aussi délivrer toutes ses congénères de la sinistre fatalité qui pesait sur elles.

Shérazade réussit de façon magique à sauver sa vie. Elle squatte, elle est recherchée puisqu'elle s'enfuit de chez elle étant mineure, vit avec des adolescents marginaux: drogués, voleurs..., mais cependant elle n'est pas une délinquante. Elle *sèche* ses cours au lycée mais s'intéresse à la littérature exotique et à la littérature maghrébine d'expression française. C'est même grâce à elle que la bibliothécaire commande des livres qu'aucun français ne lirait jamais:

La bibliothécaire avait compris, en lisant la fiche que Shérazade avait remplie pour la carte de lecteur, que certains livres que les Français ne lisaient jamais parce qu'ils ne les connaissaient pas ou parce que tout ce qui n'était pas du Patrimoine ne les intéressait pas, ces livres que la bibliothèque avait achetés et répertoriés,

elle les prêterait à Shérazade qui les lirait. Elle avait dû se tenir à jour, très exactement parce que Shérazade lisait vite, rendait ponctuellement les livres et en demandait toujours d'autres. D'ailleurs de plus en plus de jeunes Maghrébines de l'immigration venaient à la bibliothèque, et pas seulement pour échapper à la surveillance familiale. (SH, 97)

Elle est tout simplement une révoltée, une révoltée qui se rebelle contre l'ordre établi, contre une société qui lui a amputé ce que tout être a de plus cher, son origine, son identité. Le fait le plus important et qui permet de situer toute l'importance de l'intertexte des *Mille et Une Nuits*, c'est que le premier texte, comme le deuxième (celui de Leïla Sebbar), manifeste un clivage. Dans les *Mille et Une Nuits*, il s'agit de reconstituer le clivage entre un "réel" socialement réservé aux hommes, et une "fiction" imprégnée de rêverie féminine; Dans le texte de Leïla Sebbar, il s'agit de reconstituer le clivage entre un "réel" socialement réservé aux Français et une fiction où toute la rêverie est marquée par l'arabité.

Les passages qui font allusion à la "princesse" ne manquent pas. Si nous avons observé que dès l'entrée du premier livre notre héroïne possédait une identité double, tout au long du roman l'allusion est absolument évidente:

(dans une fête où Shérazade se fait accompagner de deux copines)

Petit à petit, on s'approchait des trois et de Shérazade qu'on reniflait. On ne s'adressait pas à elle directement:

- Elle s'appelle comment, votre copine ?

- Shérazade.

- Quoi ?

- Shérazade.

- Tu te fous de nous ?

- Non. Demandez-lui.

- Oui.

- Retenez-moi, retenez-moi ou je fais un malheur...

C'est du cinéma ou quoi... La fille du grand vizir sous un palmier... Je rêve... (SH, 123-124)

C'est lors de son voyage en Algérie que Shérazade ne manque pas d'être comparée à la princesse arabe. Voyage qui d'ailleurs deviendra une aventure spirituelle. Elle sera prise en otage à Beyrouth et c'est là que va commencer son parallélisme avec la sultane. Parallélisme que déclenche évidemment la seule prononciation de son nom:

...Tu seras une princesse... C'est quoi ton nom?

- Shérazade.

- Quoi? disent ensemble les hommes.

- Shérazade.

Elle dit son prénom comme on prononce celui de la sultane des *Mille et Une Nuits*. (F SH, 19)

Comme la princesse, elle devra leur raconter des histoires pour préserver sa vie:

-Vous entendez?...-Les hommes parlent tous à la fois.
-On ne se trompait pas, une maison pour une sultane
qui va nous raconter des histoires la nuit, dans la
langue la plus belle, la plus pure... Ah! Quelles nuits...
Quelles nuits! (F SH, 19)

C'est parce qu'elle réussit à lire le Coran et à en réciter une page tous les jours, qu'elle sera autorisée à travailler pour eux et qu'elle se maintiendra saine et sauve:

Le jeune géolier, un matin, lui a apporté un Coran en arabe et un livre d'écolier pour apprendre l'arabe, une Bible aussi. (...) Chaque jour elle doit réciter une leçon nouvelle avant l'interrogatoire, le chef dit qu'elle est douée, que, si elle continue comme ça, elle sera autorisée à travailler pour eux. Elle dessine les lettres de l'alphabet, les mots, les phrases. Elle déchiffre des versets du Coran. (F SH, 74)

Bien que l'intertexte des *Mille et Une Nuit* soit latent tout au long de la trilogie, nous percevons de façon claire l'intertexte du Coran et des allusions messianiques en ce qui concerne le voyage de Shérazade en Algérie. Shérazade n'a effectivement qu'un désir, celui de partir en Algérie. Elle va parcourir des villes comme Jérusalem, qui est l'une des villes élues pour la première étape de l'ascension mystique du prophète vers le ciel.

Elle pense à Jérusalem, au mont des Oliviers, à la mosquée d'où le Prophète s'est envolé sur la jument blanche pour son voyage nocturne, au paradis où la nourriture dans le ventre ne se transforme pas en merde mais en vapeur à l'odeur de musc... (F SH, 75)

Là commence un voyage à travers l'Afrique où grâce à ses habiletés et à des références messianiques, Shérazade va devenir le héros de tout un peuple qui l'attend à Paris, dans une cour des bidonvilles, pour qu'elle le sauve. Pour sauver des femmes comme elle, mais sauver aussi ses frères (fils d'immigrés qui ont vécu la même existence qu'elle). Tout cela sera représenté symboliquement à travers le film que Julien va tourner avec elle. Tout cela n'aboutira comme l'affirme Denise Brahimi, qu'à un seul désir et à une seule intention: transformer sa maghrébinité, originellement contraignante, en conscience de soi.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1973) "Texte", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15. pp. 1013-1017.
- BRAHIMI, Denise (1995) *Maghrébines. Portraits Littéraires*. Paris: L'Harmattan.
- CHEBEL, Malek (1993) *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: PUF.
- EIGELDINGER, Marc (1987) *Mythologie et Intertextualité*. Paris: Slatkine.
- FERNÁNDEZ CARDO, Jose M^a (1986) "Literatura comparada e Intertextualidad", *Lingüística española actual*. Madrid: Ediciones cultura hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. pp. 177-185.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1969) *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Le Seuil.
- LARONDE, Michel (1993) *Autour du roman beur*. Paris: L'Harmattan.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996) *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: Dunod.
- RICARDOU, Jean (1978) *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Le Seuil.
- RIFATERRE, Michael (1979) *La production du texte*. Paris: Le Seuil.
- SEBBAR, Leïla (1982) *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris: Stock.
- (1985) *Les carnets de Shérazade*. Paris: Stock.
- (1991) *Le fou de Shérazade*. Paris: Stock.
- SEBBAR, Leïla - HUSTON, Nancy (1986) *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris: Bernard Barrault.

María Dolores BURDEUS

(Universidad Jaume I, Castellón)

Un viaje iniciático: Pierre Moinot o la reescritura de Chrétien de Troyes¹

Una sociedad se reconoce en sus textos, y a pesar de los cambios y de las transformaciones que sufre a lo largo de la historia, siempre tiene escribas o guardianes capaces de adaptar los textos a las nuevas necesidades. M. Charles (1995: 36) llama a esto trabajo de interpretación, y afirma que la función principal de la interpretación es precisamente asegurar el reconocimiento de ese texto en el otro.

Uno de esos escribas es, a mi modo de ver, el académico Pierre Moinot que, ocho siglos después de que Chrétien de Troyes escribiera su primer "roman", obtenía en Francia el premio Fémina por una novela titulada *Le guetteur d'ombre*, cuyo tema de fondo era la caza del ciervo en las montañas de los Vosgos de Lorena, y que en apariencia en nada recuerda la producción del autor medieval. Con todo, el carácter simbólico de la obra, que algunos críticos han equiparado a *Moby Dick* de Melville o a *El viejo y el mar* de Hemmingway, transmite la necesidad de una auténtica aventura iniciática y por lo tanto sugiere la idea del viaje iniciático implícito en la obra de Chrétien de Troyes y de sus continuadores.²

El protagonista es un profesional del periodismo y escritor que suele sentir periódicamente la necesidad de escapar de la vida agobiante de la gran ciudad para refugiarse en una naturaleza vivificadora que le devuelve a unos orígenes perdidos en el principio de los tiempos, cuando el hombre usaba todavía el hacha de sílex y debía ejercer la caza como única actividad necesaria para subsistir. En medio de continuos deseos de regresar a la civilización, sobre todo junto a su esposa Mo y a su hija Claire, el cazador va cubriendo sucesivas fases que lo alejan cada vez más de las comodidades modernas y de la vida fácil. Pero la purificación que anhela va siempre acompañada de la violencia inherente a los ritos de la caza, y la impotencia final al no conseguir su propósito de cazar al ciervo se torna en liberación personal, en disipación de las sombras que le atenazaban.

El hecho de que el libro comprenda expresamente tres capítulos con los títulos de *L'hôtel*, *La cabane* y *La grotte* es una prueba de un proceso espacio-temporal en el que, progresivamente, el protagonista se adentra en la soledad del

1 Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación P1B96-08 del convenio Bancaixa-Universidad Jaume I de Castellón.

2 En lo referente al viaje iniciático de Ch. de Troyes me he basado en la tesis doctoral de B. Aguiriano (1990).

bosque para poder identificarse mejor con el objeto deseado, que es ese ciervo casi irreal e invisible, y vencerlo. Al pasar de los ambientes de la gran ciudad al hotel, de allí a una cabaña, y finalmente a una gruta (donde se alimentará de carne recién cazada) está retrocediendo simbólicamente en el tiempo: de un convulso final del siglo XX hasta el mismo Medioevo, llegando en este proceso hasta las imágenes prehistóricas de la vida en las cavernas. En el hotel (el castillo medieval) dispone de teléfono y recibe noticias del mundo exterior; en la cabaña está acompañado por el guarda, que le recuerda a su primer maestro iniciador que fue su profesor de arqueología; en la gruta se pinta el cuerpo como los primitivos cazadores. Su permanencia en esos parajes no es el fruto de un simple viaje de placer o en busca de aventuras, sino que se trata de un verdadero proceso de purificación, de un viaje iniciático adaptado a los tiempos modernos. Creemos que Pierre Moinot ha querido abastecer a su extensa obra creadora de una reescritura de los temas centrales incorporados a la cultura europea por Chrétien de Troyes y por sus continuadores.³

Tomando como punto de partida la pregunta inherente a todo ser humano sobre su identidad y su lugar en el universo («Qu'est-ce que c'est que ma vie quand l'ayant si fortement remplie, je la sens si vide?», p.14; «Qui suis-je?», p.150; «Qu'est-ce que je cherchais?», p.102; «Qu'est-ce que je fais là», p.122)⁴, el narrador va adentrándose paulatinamente en la personalidad y en la psicología de su personaje central con el fin de mostrarnos el empeño de éste por tener bien despiertos los sentidos frente a unos obstáculos que se prevén difíciles y ante el nuevo mundo que le rodea, un mundo que supone cierta ruptura con sus hábitos vitales y que le conduce a una forma diferente de vida. En la medida en que el olvido de lo externo y de lo pasajero conduce a nuestro héroe a la introspección, consigue éste el sosiego y la calma necesarias para emprender sus sucesivas incursiones de caza y recuperar las esperanzas perdidas; pero para ello, para iniciarse, el sujeto debe mostrarse activo desde el principio.

Nos encontramos, pues, frente a una literatura de tradición medieval impregnada del ciclo artúrico, lo que puede constatarse al recuperar esquemáticamente los recursos utilizados por Chrétien de Troyes en su obra: un joven decide alejarse de su manera de vivir y emprender un viaje en solitario hacia un espacio desconocido donde se encuentra con una dama; tras un primer retorno de escasa duración, reemprende su viaje para intentar superar unas pruebas traumáticas que le conducirán finalmente a un retorno victorioso que consiste en comprenderse a sí mismo y en comprender a los demás. En todo ese proceso, en el que el deseo de retorno es constante, suele colaborar desde la distancia un personaje mentor: el prohombre o valvasor.

El personaje que el narrador nos presenta está dominado, al igual que el hombre medieval, por una concepción escatológica, por el convencimiento de

3 A este respecto, hemos tomado en consideración la bibliografía siguiente: A. Micha (1966); Ch. de Troyes (1980 *ib.*, (1980 *ib.*, (1982), (1985); M. de Riquer e I. de Riquer (1989); J. Markale (1989).

4 La edición que utilizamos para las citas es la de 1984, de la colección Folio.

que la vida se desarrolla disolviéndose en momentos de abandono o de fin del mundo y apoyándose en instantes de resurgimiento y de recreación. De esa forma, el individuo vive en la seguridad de que su existencia participa en el gran movimiento universal y de que, tras la disolución, todo vuelve a empezar. De ahí esa tendencia suya a la perfección, a la búsqueda continua de la superación, de la verdad profunda y absoluta.

El autor ha querido difundir toda una compleja red simbólica y polivalente que, como es propio de todo símbolo, sugiere sin mostrar, mentándonos lo desconocido, insinuándonos lo oculto y comprometiendo al hombre con la dualidad de su existencia. De ese modo, también en *Le guetteur d'ombre*, la búsqueda del sentido del símbolo se convierte en una búsqueda por los recodos más intrincados y ocultos del hombre, de manera que su asimilación y su comprensión lo llevan al centro del ser, acercándolo a la esencia, a la vida, a la búsqueda sin fin, que es en definitiva la búsqueda del grial:

Encore une fois il s'était dit qu'il ne fuyait rien ni personne, il poursuivait au contraire un très vieux rêve de mise à nu ou de mise à mort qui avait accompagné toute sa vie comme une ombre, il n'était seulement plus très sûr que sa vie ne fût pas l'ombre du rêve. (p. 265).

En el libro que estudiamos, también la realidad es un conjunto de símbolos que hay que interpretar y que reenvían a la divinidad, por lo que la enseñanza iniciática de la que hemos hablado se transmite por medio de símbolos. El proceso se reduce a cuatro fases: símbolo-esfuerzo-comprensión-símbolo, las cuales son explotadas por Pierre Moinot (y captadas por el lector virtual) con resultados muy diferentes a los que podía tener en una narración de la Edad Media. En el relato contemporáneo, si bien responde en gran medida al esquema del rito, el símbolo ha dejado de ser significativo, convirtiéndose en simple convención y en mero signo.

Según Guenon (1983: 178-179), la iniciación es una especie de *segundo nacimiento*, pero ese segundo nacimiento implica necesariamente la muerte al mundo y, en cierto modo, la sigue inmediatamente, puesto que se trata de dos fases de un mismo cambio de estado. Mircea Eliade (1959: 12) define la iniciación como un conjunto de ritos y de enseñanzas orales, que persiguen la modificación radical del estatus religioso y social del sujeto a iniciar. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, el neófito goza de una existencia diferente a la que tenía antes de la iniciación: se ha convertido en otro.

En ese proceso de duración variable que es la iniciación, tan cercano al mundo espiritual, no sólo importa el resultado final, es decir, conseguir esa renovación que le hace ser alguien totalmente diferente con respecto a su experiencia vital anterior, sino superar unas pruebas parciales en las que también se suceden pequeñas y fragmentarias renovaciones. En *Le guetteur d'ombre* se da un ejemplo

con la presencia del agua de la lluvia, que borra las huellas del ciervo y obliga al cazador a que todo empiece de nuevo:

«Lavé par le déluge de la veille, le chemin du milieu était vierge et nivelé, toute trace avait disparu des endroits sablonneux égalisés par le ruissellement et les terres molles dont l'orage avait aplani la pâte étaient lissées et luisantes comme des tablettes de cire unies sur lesquelles allait s'inscrire à nouveau la mémoire des jours.» (p.278)

Para superar las pruebas iniciáticas, el candidato debe descubrir y asimilar el sentido profundo de la muerte iniciática: el *Via Crucis* de la religión católica y la palingenesia que supone la resurrección a partir de la muerte. Con la pérdida del miedo a la muerte se consigue salir vencedor de ella, es decir, la inmortalidad. Los rituales iniciáticos se convierten, entonces, en el único medio de trascender la dualidad de esos opuestos, que en la novela de Pierre Moinot se plasma en el castigo iniciático que, mentalmente, el cazador realiza en las carnes de la mujer cazadora a la que observa desde lo lejos.⁵

Ya sabemos que el viaje resulta imprescindible para la iniciación, que será arduo y que necesitará de toda la voluntad del hombre para continuar sin abandonarse a su suerte y sin desmoralizarse. Por eso nadie puede proseguir el viaje sin la ayuda del maestro transmisor de los secretos que le prepare el camino de la renovación, por eso necesita de alguien ya iniciado en mayor o menor grado que sea capaz de transmitirle la enseñanza del mundo sagrado, que le instruya en la caza del ciervo, en el reconocimiento de las huellas y de los signos de su presencia, que le guíe hasta el lugar exacto donde se desarrollan las pruebas:

«Cette conversation à voix basse, au sommet des arbres, au milieu de l'étendue irréaliste du soir sur la forêt, avait une gravité initiatique» (p.178).

Es el *senex* positivo, perfecto conocedor de los secretos del mundo que pone todo su saber al servicio del héroe, es el mistagogo que se presenta de varias maneras en la literatura medieval: el ermitaño en el *Caballero del León* y en el *Cuento del Grial*. Aquí, también se da esa figura humana (el guarda), y hay espacio para presentar justamente

«le toit d'une chapelle [...] un saint guérisseur ou ermite» (p.152),

5 pp. 291-292: "il la vit jetée à plat ventre sur un animal mort et châtiée comme le voulait la coutume germanique pour le chasseur venant pour la première fois de tuer un cerf, et qu'on punissait selon le rite sur la dépouille même [...] Et lui enlevait lentement sa ceinture, et prononçait la formule séculaire d'expiation: "je te frappe avec cette épée par la loi du seigneur..." -Et à ce moment-là tenant la lanière de cuire par la bouche il lui donnait le premier coup- "par la loi du vainqueur..." -et il abattait violemment le second coup sur ses cuisses [...] puis il montait à nouveau le bras et disait: "...par la loi du chasseur!" et frappait sauvagement le troisième coup sur les reins [...] il l'imagina se relevant triomphante et purifiée, dans la grâce d'une divinité silvestre."

o bien

«Quirin l'ermite, qui avait peut-être écouté là les voix
des anges et attendu la béatitude.» (p.201).

El esquema temporal de esa maduración iniciática necesita de una cadencia que viene condicionada por las etapas y los ciclos de la naturaleza: el sol y la luna, el día y la noche, o los cambios de estación y los rituales de la agricultura y de la caza. Durante una etapa preliminar, el personaje ha sentido una llamada interior a la que ha obedecido alejándose de su universo cotidiano para adentrarse en lo desconocido y mágico, opuesto radicalmente a su entorno anterior y habitual. Una vez decidido a emprender el viaje, cuya preparación suele darse en el castillo-hotel, el candidato experimenta sensaciones premonitorias del peligro que le aguarda en un viaje en el que las pruebas orientadas a la purificación del *yo* se realizan en estrecho contacto con los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire. Las posibilidades de representación simbólica de ese viaje, que aquí es al centro de la espesura boscosa en busca del ciervo, son múltiples y se manifiestan de diferentes maneras: reconocimiento del territorio del ciervo, aprendizaje del sentido de la muerte, etcétera.

Entre ce qui m'a porté hier hors du temps et ce sentir hérissé de rêves guerriers au bout duquel maintenant souffre le garde existe une correspondance secrète que je comprends mal, un lieu hermétique entre deux images d'une même connaissance. Sans que je le perçoive très clairement il me semble commencer un apprentissage, peut-être la découverte que je contiens ensemble Dieu et la mort. (p. 236)

En la muerte iniciática, precisamente, el aspirante se aparta de todo aquello que no es esencial en el ser humano, liberándose de todo lo aparente y encaminándose hacia la luz, representada en la figura del ciervo. Tras los preparativos y la aventura propiamente dicha se da la etapa final, consistente en tres pasos: el renacimiento, la adquisición del nombre nuevo⁶ (agua y rito bautismal de lavarse, cambio de vestimenta cada día)⁷ y el retorno. Uno de los rituales del renacimiento es —precisamente— el del uso del agua, por su carácter purificador y terapéutico: el guarda aconseja a su amigo que se lave con agua fría para combatir la fatiga y sentirse un hombre nuevo.

En el protagonista de *Le guetteur d'ombre* existe, como en los héroes medievales, una clara voluntad de regresar al mundo conocido, pero que no supone recuperar los mismos y antiguos esquemas, sino que —al contrario—

6 Aunque no sea éste el caso (no sabremos hasta la página 134 que se llama Lortier, y ello de manera indirecta cuando nos nombra a su hija Claire), los ritos del bautismo quedan reflejados en una manera de lavarse, aconsejada por el viejo guarda, que facilita el sueño y prepara mejor para la siguiente jornada.

7 p. 142: "Il était à nouveau net et vif"; p. 267: "Il descendit se laver au ruisseau non seulement les mains mais le corps entier, l'eau était glaciale, blanche et coupante. Il se frictionna jusqu'à se faire mal, mit du linge propre, reprit son vieux pull-over, sa culotte de cuir et ses gros souliers [...]"

representa el deseo de vivir un presente que explique el pasado y lo transforme de forma positiva. En ese movimiento cíclico de volver constata el protagonista que ni él ni su mundo son los mismos de antes. Ese camino del retorno, de reintegración al mundo conocido, es el paso decisivo hacia una nueva actitud ante la vida y ante la muerte, porque el iniciado ya tiene acceso a la sabiduría, al recuerdo. Ese recuerdo, esa memoria, es el conocimiento por excelencia, lo que permite al hombre atravesar las etapas iniciáticas y escapar de la cronología: «Celui qui est capable de *se ressouvenir* dispose d'une force magico-religieuse plus précieuse encore que celui qui *connaît* l'origine des choses», nos dice M. Eliade (1963: 113).

Siguiendo con las aportaciones de M. Eliade, nos son muy útiles sus clasificaciones sobre los grados o tipos de iniciación, por cuanto podemos corroborar con ello la intencionalidad de recuperación de estos ritos por parte de Pierre Moinot en su novela *Le guetteur d'ombre*. Dos de los tres tipos de iniciación (ritos de pubertad, sociedades secretas e iniciaciones superiores: chamánica o alquímica) se explotan en este libro: por una parte, los ritos de pubertad se incluyen en una descripción sobre las costumbres de ciertas tribus y, por otra, nuestro cazador accede a una iniciación superior de orden chamánico.

Todo empieza por los preparativos para la caza de un ciervo. En principio se trata de un ejemplar conocido que el guarda ha dispuesto expresamente para el cazador y amigo, pero la aparición de un misterioso ciervo aún mayor y de cualidades y ramificaciones excepcionales («Jamais vu ça ici, un seize, un dix-huit, il avait une forêt sur la tête.», p. 56), además de su color gris casi blanco, modifica los planes de la pareja de cazadores, hasta el punto de significar una obsesión reiterativa. Si el ciervo simboliza la fecundidad, los ritmos del crecimiento y del renacer (Chevalier y Gheerbrant, 1982), la caza de ese animal tótem («Retrouver dans le profil totémique l'animal que les siècles ont plus chargé de sens et de symboles avec le lion», p. 214) simboliza la aprehensión de las cualidades con las que lo ha dotado la naturaleza; el hombre que sea capaz de cazarlo se apropia de esos valores y de esas virtudes representados por el animal. En ese sentido, perseguir sus huellas supone respetar el ejemplo, conservar sus enseñanzas y avanzar por el camino que conduce a la divinidad. Si el rey Arturo cazaba el mítico *Blanc Cerf* de la renovación espiritual, el cazador de la novela *Le guetteur d'ombre* quiere cazar ese descomunal ciervo gris casi blanco, dueño de la espesura y con cualidades superiores a la de los demás ejemplares: «[...] il vit la forme surnaturelle d'un cerf qui le regardait, brusquement figé dans son allure, tête levée, couronné par une sorte de buisson. Ainsi découpée, la silhouette était immense, grise, presque blanche, si soudaine qu'elle semblait une apparition. C'était l'image millénaire d'un cerf.» (p. 54). El protagonista quiere —a través de la caza— apropiarse de lo sagrado que hay en él. Con esta enseñanza metafórica el narrador intenta transmitir la abolición del tiempo profano y la recuperación de un tiempo sagrado que permite la regeneración del cosmos.

Como en la obra de Chrétien de Troyes, la comida da paso a un sueño reparador, única tregua que se permite al personaje, aprovechada para recapitular en sus ensoñaciones y para preparar las futuras estrategias cinegéticas. Otra actividad, a primera vista vacía de significado, viene a añadirse a las que Pierre Moinot recupera de las obras correspondientes al ciclo artúrico; nos referimos al objeto de la cama, que puede entenderse como el «lugar de nacimiento» y al acto de ponerse ropa limpia. El héroe caballeresco despierta también antes de que apunte el día, dispuesto a emprender una jornada de la que se siente dueño y protagonista, cumpliendo —además— el rito de vestirse como acto preparatorio que le conduzca a la renovación final esperada o transmutación ontológica.⁸

El espacio que el bosque representa, a veces oscuro e impenetrable, es el territorio ignoto ante el cual debe enfrentarse, como escalonada actividad de paso hacia un nuevo y más elevado nivel psicológico del personaje. Según Gallais (1982: 66) es el *otro* espacio, diferente del experimentado en el mundo conocido, no necesariamente hostil⁹; es un espacio donde nada de lo aprendido en el mundo exterior tiene sentido, pues se rige por normas distintas; es un espacio nuevo y atractivo en el que todo está por hacer. Se trata del mismo bosque de Chrétien de Troyes, el bosque sagrado que es fuente de vida, reserva y matriz de la naturaleza, símbolo de la madre:

Mais cette forêt si longtemps parcourue est devenue
ma terre, elle contient mes rêves, mes meurtres, et en
ce moment après m'avoir porté pendant des années
elle accouche de moi. (p. 238)

Como espesura o como maleza se le compara también con las grutas o las cavernas, reserva de vida y de conocimientos inagotables. En clara contraposición con el pensamiento del hombre medieval, para quien el bosque era una presencia contra la cual debía luchar, en Chrétien de Troyes y en Pierre Moinot se trata del santuario donde puede realizarse el rito de iniciación. Dice, al efecto, Vladimir Propp (1974: 76) que el nexo entre el rito de iniciación y el bosque, resulta siempre tan sólido y constante que es exacto también en sentido inverso: cada llegada del héroe al bosque plantea la cuestión de la ligazón de este tema dado con el ciclo de los fenómenos de iniciación.

Al igual que en el ciclo del *Grial*, hay un deseo sincero de volverse atrás que el personaje en cuestión manifiesta en el momento de sus salidas, pero que el héroe consigue vencer en su convencimiento de que el desenlace es necesario. Aquel sujeto que emprendió el viaje voluntariamente desde su mundo se encuentra ahora en el centro del mundo desconocido, en un momento crucial de

8 No se trata aquí, evidentemente, de la ceremonia de ser investido caballero, pero su particular reiteración en el texto da pie a esa interpretación. Leamos el fragmento medieval: «chemise et braies de cheinsil/et chaucues taintes an bresil/et cote d'un drap de soie ynde,/qui fu tissus et fez an Ynde.» (*Graal*, v.1597-1600).

9 Recogemos las palabras de P. Gallais (1982: 66) referidas al Otro Mundo donde se dirige el caballero medieval: «Cet autre monde est avant tout un monde *autre*, un *autre* pays, [...] c'est un pays qui est étranger au héros, et où il est étranger, avec lequel ni lui ni son monde ne sont familiers. Cet Autre Monde n'est pas nécessairement hostile: il est seulement opposé au premier.»

su desarrollo. En este espacio recién descubierto y redescubierto ha encontrado el objeto de su búsqueda y, a la vez, se han evidenciado los obstáculos que le separan de él. Ese neófito ha demostrado su voluntad de seguir en el camino, se ha aventurado a penetrar hasta el mismo centro de lo desconocido y ahora tiene que traspasar los feudos de la muerte. En esta etapa de duda y de miedo, surge la tentación del regreso, de la vuelta atrás, de desandar una senda que él sabe irreversible. Será superando esa tentación de volver y afrontando las dificultades como el cazador-caballero llegará a enfrentarse con su propia muerte y a superarla, asumiendo de ese modo una nueva forma de ser, puesto que la muerte regenera y permite una nueva relación con las potencialidades de la vida. Entre el personaje y su mundo comienza a establecerse una distancia espacial que es símbolo de otra más profunda y de carácter espiritual:

«Brusquement, il ne sut que faire. Il suffisait de prendre la voiture, il serait près de Mo à la nuit; mais là-bas c'est l'autre monde. Pas sûr d'être prêt à y revenir. Pas encore assez exorcisé. Pas assez net.» (pp. 282-283).

Esa distancia, aunque aceptada (e incluso creada) por el propio sujeto, es vivida en las primeras salidas como una especie de ruptura impuesta por el destino, además de como algo puramente temporal; de ahí la intención recurrente de regresar lo más pronto posible. Desde el exterior, el mundo al que pertenece hace lo posible por recuperarlo, y los dos únicos personajes que avivan ese deseo de volver son su esposa Mo y su compañero de trabajo Jérôme.

El acto de caminar, de seguir el rastro de algo, aparece tanto en Moinot como en Chrétien de Troyes, y significa implicarse conscientemente en el camino, de tal forma que al seguir las huellas, lo que realmente hace el héroe es construir su propio camino. En *Le guetteur d'ombre* son las huellas de la manada de ciervos, formada por siete ciervas del *harén* (p. 86), cantidad cargada de simbolismo en cuanto que el número siete significa el cambio tras un ciclo terminado y una renovación positiva, y es el número de la totalidad del universo, el del ser perfecto y realizado, como lo es el ciervo milenario.

Observamos también en esta obra la presencia de trayectos inhóspitos, de claros en el bosque o de senderos angostos casi inaccesibles («l'itinéraire nouveau commençait par un petit sentier très abrupte», p. 234), y —en especial— de pasos estrechos que el cazador moderno, al igual que el caballero medieval, debe franquear para traspasar la frontera del otro mundo, un mundo cuyo límite se encuentra en el paisaje del bosque medieval, con sus castillos, sus guerreros y sus emblemas, aspectos que se recrean con todo detalle en esta novela. La propia naturaleza inquietante del camino en la oscuridad de la noche, la multiplicidad de direcciones, provocan la duda y el miedo en el personaje, lo que asimila el acto de caminar a la resolución de un laberinto, tema recuperado también de la tradición grialiana.

En estrecha relación con el bosque, el agua, en la medida en que siempre nos indica la proximidad de un lugar sagrado o la cercanía del objeto, viene marcada por la circularidad. Si tenemos en cuenta que el círculo es símbolo del todo, el líquido elemento es el nexo de encuentro entre el hombre y el ciervo, y ello de forma cíclica en la novela. El primer encuentro acontece el primer día en un manantial, y el último día también regresa al mismo lugar (p. 54 y p. 282), convencido de hallarse en el buen camino y siguiendo la buena pista: es «la fontaine de jouvence» de una mañana fría saliendo de la noche (p. 69). La lluvia fertilizante, al igual que ocurre en los textos medievales, atrae la presencia femenina, en esta novela representada —mientras llueve en el exterior— por los sueños eróticos del protagonista en el interior de la gruta:

«Les premières gouttes de pluie pétillèrent [...] il entra dans la grotte [...] Il se blotit lentement dans la lourde douceur des images de tous ces corps célébrant gravement leurs étreintes.» (p. 273).

Tanto en un contexto como en otro, la visión física de la mujer, que suele ser bella y elegante, parece bloquear en un primer momento al héroe, despertando inmediatamente en él el deseo del conocimiento profundo y de transformación. Al igual que Perceval, en el *Cuento del Grial*, encuentra a una doncella dormida a la que despierta y besa a la fuerza quitándole su anillo —símbolo de la violación según Jean Markale (1989)—, también nuestro protagonista irrumpe en el espacio vital de la cabaña que la cazadora ocupa, violando en su ausencia su intimidad, e imaginando más tarde una escena de amor con ella mientras ésta duerme en el bosque (pp. 293-294).

Uno de los rasgos que ese cazador admira en el ciervo es su potencia sexual («Songer que ses couilles ou daintiers tirent leur nom du mot latin 'dignitas'», p. 214) y los ritos de combate y de apareamiento. Tanto es así que, según las tradiciones de las gentes de la región, en la época de celo resulta imposible comer su carne: «la viande est tuée par l'amour [...] c'est la punition de ceux qui les chassent à ce moment-là.» (p. 24). En esos animales el amor es más fuerte que la muerte, y el cazador —que se reconoce como «maître de la mort» (p. 75)— admite su impotencia de disparar contra el animal.

Al entrar en juego el tema de la muerte entra en juego también el paralelismo entre el ciervo y el hombre, puesto que —a partir de un momento dado— su comportamiento en la espesura es idéntico al de aquél: «moi aussi maintenant j'attends l'herbe à naître comme l'autre vieux bestiau fantôme!» (p. 219). Y la identificación llega hasta el punto de construirse un triángulo concomitante entre el cazador, el viejo guarda y el ciervo, de tal modo que «la vie du cerf était le garant de la vie du garde» (p. 181). El hecho de que el guarda conozca el desenlace fatal de su propia enfermedad le mueve a contar sus impresiones a su discípulo y amigo cazador, describiéndole su dolor localizado en el vientre, como el que debe sentir un ciervo viejo herido de muerte; por eso, él preferirá morir de bala y de forma fulgurante, para ahorrarse los sufrimientos, un deseo

que no verá cumplido pero que coincidirá en el tiempo con la muerte del gran ciervo gris.

La muerte, omnipresente en todas las obras del ciclo artúrico, no siempre aparece representada de la misma forma y, en ocasiones, no se materializa en el mismo héroe sino que es transferida al oponente, que se convierte entonces en víctima o chivo expiatorio. En el caso que nos ocupa no es la figura del oponente sino la del personaje auxiliar y mistagogo quien cumple con el exorcismo de regenerar al iniciado. Si en *El Caballero del León* el ermitaño proporciona cuidados a ese héroe todavía en estado salvaje, y éste -en justo pago por sus servicios- le lleva las piezas que caza, en *Le guetteur d'ombre* también el cazador presenta en agradecimiento la ofrenda de un cabritillo al anciano maestro. A través de sus pruebas y de la muerte, el protagonista se despoja del lastre que le une a lo histórico-temporal y, tras perder la aparente solidez de su estado anterior, *aligera* su espíritu para reforzarse de nuevo en el tránsito de una muerte que conduce a la vida nueva y trascendente.

Para reforzar la imagen del mistagogo, aparecen en ocasiones en la obra de Chrétien de Troyes los personajes auxiliares; se trata de actantes positivos que ayudan al héroe en su recorrido iniciático. Quien cumple a veces ese cometido es un animal (el león en el caso de Yvain: *El Caballero del León*) que le guía hacia el lugar de la realización y que se convierte en su animal de poder y su fiel aliado, un león que le indica el camino por donde debe avanzar y le proporciona la fortaleza suficiente para poder superar las pruebas. Es la alianza entre el chamán y su animal de poder, unidos para enfrentarse a un nuevo ciclo de aventuras; así lo expresa M. Eliade (1957: 82) al afirmar que durante su iniciación, el chamán debe encontrar un animal que le revele algunos secretos de su oficio, que le enseñe el lenguaje de los animales o que se convierta en su espíritu auxiliar.

En *Le guetteur d'ombre* también se da esa figura del león, bien representado en dos esculturas de granito que guardan la entrada del jardín del hotel (p. 142), bien por medio de un sueño (que precede al acto de pasar ante esos leones al salir por la mañana) en el que Mo y él están unidos por medio de sendos cinturones cuyos broches llevan la figura de dos cabezas de león. Ella le comunica que lo espera una vez se haya renovado, para cuyo objetivo le transfiere simbólicamente la fuerza para continuar su viaje (es justo el día en que se dispone a abandonar el hotel para trasladarse a la cabaña) y alcanzar la victoria.

En la literatura medieval, la mujer —que encarna la figura de *lo otro*— surge investida normalmente de un gran atractivo físico (lo hemos dicho), es la belleza en sí misma, ante la cual la naturaleza queda disminuida. Aunque se trata de una criatura estereotipada, destacan en ella rasgos que le confieren una personalidad diferente y la convierten en un ser carismático: por una parte, la coexistencia del rojo y el blanco sobre su rostro y, por otra, la luminosidad. En esta novela se cumplen asimismo ambas características: la mujer se le aparece físicamente luminosa gracias a los rayos solares («Il la voit en plein soleil», p. 294) y

—en sueños— se le representa con una máscara roja y blanca¹⁰ sobre el rostro que, a su vez, es símbolo de caza:

«sous un étrange masque rouge et blanc de pointes
et d'atteintes dont le tatouage la désignait fatalement,
comme une marque de chasse.» (p. 300)

Y ese indicio de fatalidad se verá cumplido once páginas más adelante con el disparo de esa misma cazadora que acaba con la vida del mítico animal.

Son muchas más las marcas simbólicas presentes en esta novela de Pierre Moinot, una obra repleta de alusiones divinas y mitológicas, de atrocidades históricas (torturas y guerras, en las que ambos protagonistas han participado), de tradiciones y de intertextualidades pictóricas que contribuyen a un producto narrativo final extremadamente rico y de cualidades literarias justamente reconocidas por las componentes del jurado Fémina, en su convocatoria de 1979.

En resumen, Pierre Moinot hace un trabajo de interpretación (en el sentido de M. Charles, 1995) adaptando unos temas existentes en la memoria literaria colectiva a las necesidades del hombre actual. De ahí, quizás, la coherencia de su obra, la intemporalidad que consigue reflejar en ella, y en la que el ciervo aparece como un emblema, como un mito fundador y fecundador, aunque sea también un unicornio inalcanzable, una falsa eternidad. Es el símbolo de la fatal persecución del hombre tras todo aquello que se desvanece sin retorno, o la quimera de lo que se pretende conseguir libre pero que sólo puede alcanzarse en cautividad o muerto. Significa el sacrificio a una naturaleza que lo alimenta pero que reclama también la inmolación, significa la relación primitiva del hombre con su propia historia, con la muerte, con lo sagrado y con lo eterno. Ante una época y una sociedad que parecen ignorar la necesidad de ese mito, Moinot (1979)¹¹ declaraba: «Moi je vis dedans. Si j'ai la chance d'avoir pu aider quelque lecteur à m'y accompagner et à s'y découvrir plus riche et plus libre, alors j'aurais peut-être commencé à justifier ce qui, au bout du compte, livre après livre, fera peut-être une œuvre.»

10 La simbología de esos colores es aún más rica en la obra de Chrétien y de sus continuadores. Recuérdese, por ejemplo:

a) En *Perceval*, una oca herida por un halcón pierde tres gotas de sangre en la nieve. Basta con ello para que Perceval caiga en éxtasis ante las tres gotas de sangre en la nieve, que «le recuerdan los colores vivos de su amiga Blancaflor. Piensa tan de buen grado en ello que se olvida de dónde está. Como resaltaba el bermejo sobre el blanco en el rostro de su amiga, así destacan las tres gotas de sangre en la blancura de la nieve».

b) En el relato galés de *Peredur*, éste se encuentra en un prado cubierto de nieve, ante el lugar en el que Arturo ha establecido su campamento. Al ver un cuervo negro bebiendo la sangre sobre la nieve, piensa en la amada y cae en éxtasis.

c) En el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, el héroe, cerca ya de la corte de Artús, cae en éxtasis ante la sangre en la nieve que le recuerda a Condwiramur (anécdota idéntica a la de Chrétien).

11 En la entrevista con Jérôme Le Thor, en apéndice a la edición de 1979.

Referencias bibliográficas

- AGUIRIANO, B. (1990): *El viaje iniciático en la obra de Chrétien de Troyes*, Universidad de Valladolid, Tesis doctoral.
- BURDEUS, M^a D. y J. VERDEGAL (1996): *La novela francesa a través de los premios literarios*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CHARLES, M. (1995): *Introduction à l'étude des textes*, París, Seuil.
- CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT (1982): *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter.
- ELIADE, M. (1957): *Mythes, rêves et mystères*, París, Gallimard.
- (1959): *Initiation, rites, sociétés secrètes*, París, Gallimard.
- (1963): *Aspects du mythe*, París, Gallimard.
- GALLAIS, P. (1982): *Dialectique du récit médiéval*, Amsterdam, Rodopi.
- GUENON, P. (1983): *Aperçus sur l'initiation*, París, Éditions Traditionnelles.
- MARKALE, J. (1989): *Le Graal*, París, Retz-poche.
- MICHA, A. (1966): *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Ginebra, Droz.
- MOINOT, P. (1979): *Le guetteur d'ombre*, París, Librairie Jules Tallandier, "Cercle du Nouveau Livre".
- (1984): *Le guetteur d'ombre*, París, Gallimard.
- PONS, CH. (1980): "Les récents prix littéraires et l'évolution du roman contemporain", *Le cerf volant*, 108.
- PROPP, V. (1974): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RIQUER, M. de e I. de RIQUER (1989): *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Madrid, Siruela.
- TROYES, CH. de (1980a): *Demanda del Santo Graal* (Trad. C. Alvar), Madrid, Editora Nacional.
- (1980b): *La muerte del rey Arturo* (Trad. C. Alvar), Madrid, Alianza Editorial.
- (1982): *Erec et Enide* (Trad. C. Alvar, V. Cirlot y A. Rosell), Madrid, Editora Nacional.
- (1985): *El caballero del león* (Trad. I. de Riquer), Barcelona, El Festín de Esopo.

Carmen CAMERO PÉREZ

(Universidad de Sevilla)

Hacia el texto literario desde el metalenguaje de la pintura: *Couleurs* de Remy de Gourmont

Decía Aristóteles que el amor a la visualidad es síntoma del deseo de saber. A Remy de Gourmont, teórico del Simbolismo, ensayista, filósofo, erudito y creador de ficciones, este deseo le acompañará durante toda su vida¹. Su mirar, microcosmos dotado de vitalidad lumínica, sentido pues activo y comunicativo, hará posible el contacto de la visión con las cosas, gracias a la correspondencia entre luz interior y luz exterior:

Si en los ojos no hubiera algo de sol
¿cómo iban los nuestros a mirarlo?
Si en nosotros no urdiera el mismo Dios
¿cómo lo divino a arrebatarlos?²

Esta cita, que tomamos de *La Teoría de los colores* de Goethe, explicaría en sí misma el contenido y significado de los relatos de Remy de Gourmont, hacia los que hemos decidido dirigir nuestra mirada: *Couleurs*.

Publicados en tres entregas en el *Mercure de France*, en los números de julio y agosto de 1906 y octubre de 1907, los distintos relatos serán reunidos posteriormente para su publicación en volumen a finales de 1908. A los doce colores aparecidos en la revista: amarillo, negro, blanco, azul, violeta, rojo, verde, ajonjolí, rosa, púrpura, malva y lila, Gourmont añade un nuevo color: naranja. Tenemos pues trece breves relatos, correspondiendo cada uno de ellos a uno de los colores citados. Título general y títulos particulares vienen a poner de manifiesto uno de los problemas fundamentales que se plantean a la hora de reflexionar sobre las transposiciones artísticas entre la literatura y la pintura, a saber la irreductibilidad de uno de los componentes pictóricos, el color, al discurso literario.

De las relaciones entre ambas artes se han dado variadas e incompatibles interpretaciones a lo largo de los siglos; desde Lessing, insistiendo en su Laoconte sobre la imposibilidad de conciliación, hasta el muy reciente Jacques Henric, haciendo de sus *Carrousel*s una obra de escritura absolutamente contamina-

1 Para una visión de conjunto de la riqueza y variedad de la obra de Gourmont, remitimos al excelente trabajo de K.-D. Uitti (1962), *La passion littéraire de Remy de Gourmont*. Univ. de Princetown/P.U.F.
2 J. W. Von Goethe (1992). *Teoría de los colores*. Introducción de J. Arnaldo. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

da por la pintura, las relaciones entre literatura y pintura se hacen cada vez más complejas. Son bien conocidos los casos de textos literarios, sustitutos de cuadros, de cuya descripción, evaluación e interpretación se hará cargo el arte de la escritura. El caso de Huysmans dando a conocer los cuadros de Salomé de Gustave Moreau, en una época en la que el acceso a esta pintura era verdaderamente difícil, resulta altamente significativo a este respecto. Inscrita en la literatura, la pintura "real", nombrada y designada, permite describir, narrar y valorar el cuadro, pero ¿es posible trasladar el color?³. Señalemos que Gourmont, lejos de Huysmans, Gautier o el mismo Baudelaire del poema "Les Phares", no se propone describir una pintura preexistente con posibilidad por tanto de ser vista, aunque solo fuese a través de una reproducción, Gourmont invita al lector a construir e imaginar, a través de un texto escrito, una imagen visual, cuadro inexistente, puesto que nunca visto ni pintado⁴. Se trata en definitiva de la realización de una composición literaria desde el metalenguaje de la pintura.

El hecho de que Gourmont privilegie el color, podría entenderse como la manifestación de cierto rechazo a la figuración en pintura, es decir se plantea la cuestión de la representación en el arte, huyendo de la estética realista-naturalista, para afirmar una nueva estética, la impresionista. Se pretende pues expresar a través de la literatura, al igual que el pintor puede hacerlo a través de la pintura, las impresiones que la luz, el color, suscita en el individuo. Impresiones fugitivas, de ahí la brevedad textual, que estarían más cerca de un estado afectivo que intelectual, los colores de Gourmont se resisten a ser explicados científicamente como elementos objetivos de la luz, convirtiéndose, por el contrario, en expresión sensible de la idea, cuyos verdaderos resultados no serían susceptibles de ser reducidos a abstractas fórmulas matemáticas. La física de Gourmont, como la de Goethe, es una física de la experiencia, entendiendo ésta como vivencia personal: "vemos aquello que pensamos". Tal planteamiento explicaría el hecho de que Gourmont, como ya hiciera Diderot en sus *Ensayos sobre la pintura* o Baudelaire en sus reflexiones sobre Delacroix⁵, resalte el valor sensible, gestáltico y expresivo de los colores, que se convertirían así para el escritor, como para el artista plástico, en la forma de una relación sensible con el mundo, o dicho de otro modo, en "visión de mundo". Impresiones pues únicas en las que creemos encontrar el principio de individualismo simbolista de Gourmont, cuya tesis se resume en una única frase: "L'art est individuel".

3 Sobre la inscripción de la pintura y sus funciones en el universo diegético de la narración, véanse los artículos de B. Vouilloux (1991), "Presque ou du narratif en peinture", *Littérature*, 81, 84-101, y A. Kibédi-Varga (1989), *Discours, récit, image*. P. Mardaga éd. Liège-Bruxelles.

4 El experimento y la experiencia son semejantes a los que Victor Segalen nos propone en su obra *Peintures*, cf. A. Billaz (1981), "Littérature et peinture: le cas limite de Victor Segalen", *Des mots et des couleurs*. Textes réunis par Ph. Bonnefis et P. Reboul. P.U.L., 89-117.

5 Diderot, *Ensayos sobre la pintura* (1988). Traducción de M. Planes. Madrid. Tecnos, p. 9: *El dibujo es el que da la forma a los seres; el color es el que les da la vida*. Ver asimismo Baudelaire (1976), *Œuvres Complètes II*. Ed. Claude Pichois. Paris, Gallimard, p. 595: ... *on dirait que cette peinture, comme les sorciers ou les magnétiseurs, projette sa pensée à distance*.

Gourmont busca así en su obra una serie de correspondencias particulares, instaurando una simbología fruto de su propia creación. En este sentido, si *Couleurs* no es una obra simbolista desde el punto de vista del lenguaje, ya que Gourmont abandona la lengua poética, la palabra rara y sugerente para adoptar una lengua más "de tous les jours", desde el punto de vista del contenido y del significado, el libro podría sin dificultad entrar en la categoría de libro simbolista, si por símbolo entendemos sugerencia, evocación y por tanto pluralidad de sentidos. Las correspondencias se establecen aquí entre los colores y el tema amoroso, de tal forma que cada color simboliza una determinada forma de pasión amorosa⁶. Estamos pues ante un único tema tratado o visto bajo prismas o colores diferentes, prisma a través del que Gourmont mira sin servirse de aparatos de refracción.

Evitando el discurso descriptivo y sirviéndose sólo de un discurso alusivo-referencial a la pintura, consistente en la formulación de los colores, Gourmont evita la interpretación única, invitando al lector a dar sentido a los símbolos propuestos. El texto posee así una enorme riqueza evocadora, tanto más cuanto los colores empleados se hallan disociados de sus valores habituales, procedimiento que podríamos considerar como una manifestación más de su célebre método de la disociación de ideas, fundado esencialmente en la relatividad de los valores, lo que nos permite la consideración de la obra literaria como texto abierto y capaz de admitir lecturas nuevas y diversas⁷.

Los distintos colores van superponiéndose sobre el lienzo, es decir la hoja en blanco, que va adquiriendo color a medida que avanza la lectura, hasta llegar al último espacio textual, tras el cual el lector adquiere la visión del cuadro propuesto. Obviamente la percepción de este cuadro literario difiere de la del cuadro pictórico, pues si éste es percibido de forma simultánea, aquél lo es de forma discontinua, necesitando del tiempo de lectura para llegar a la visión global del mismo. Tras esta lectura, el lector reescribe y reorganiza el texto en un intento de ordenar, agrupar y dar sentido a lo leído.

Cada uno de los relatos va precedido de un epígrafe, en el que queda nombrado y por tanto anunciado el color-título del relato en cuestión. Tales epígrafes tienden en primer lugar a justificar los títulos, proponiendo al mismo tiempo un comentario de los textos, cuya significación sólo se indica de manera indirecta, ya que no quedará aclarada o confirmada hasta que el ejercicio de la lectura haya alcanzado el punto final de la obra. La pertinencia del epígrafe será pues tarea del lector, dado que se pone a prueba su capacidad hermeneútica: *La*

6 Coincidimos en esta interpretación con la propuesta por D. Bermúdez en su artículo "La inscripción de la pintura en la obra de Remy de Gourmont: *Couleurs*", J. A. Hernández Guerrero, ed. (1990), *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Seminario de Teoría de la Literatura. Cádiz, 49-57.

7 Gourmont desarrollará su teoría de la disociación y el libre pensamiento en obras como *Le latin mystique* (1892) y *La culture des idées* (1900). Asimismo, siguiendo el mismo método, el escritor atacará las obras del pasado para hacer surgir de las mismas obras nuevas y originales, como bien se demuestra en sus *Promenades Littéraires* (1904-).

fonction de l'exergue —como señala Michel Charles— *est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi*⁸. Función pues evasiva, evocadora, más afectiva que intelectual, que entra en consonancia perfecta con los textos. Gourmont cita tanto a pintores (*Que c'est beau, le jaune!*, Van Goh), como a escritores (*Le charme inattendu d'un bijou rose et noir*, Baudelaire; *Cet unanime blanc conflit d'une guirlande avec le même*, Mallarmé; *La demoiselle bleue aux bords frais de la source*, Gautier; ...), privilegiando netamente a éstos últimos, entre los que cabe destacar los nombres de Baudelaire y Gautier, por el relevante papel que en sus obras concedieron a las artes plásticas, Baudelaire como crítico de Los Salones y Gautier aplicando a su narrativa técnicas pictóricas.⁹ Por otra parte, estos epígrafes denotan la personalidad del autor, ofreciéndonos la imagen de un Gourmont extremadamente culto, un erudito, conocedor tanto de los modernos (Mallarmé, Gautier, ...), como de los clásicos franceses (Corneille) y de la Antigüedad (Virgilio).

En cuanto a los relatos, podemos observar, tras una lectura global, que, a pesar de su diversidad, existe la posibilidad de clasificarlos o reagruparlos atendiendo a elementos comunes, siendo el tema general, como ya hemos indicado, el de la pasión amorosa, vista desde prismas, colores, distintos. Tal pasión parte tanto de personajes masculinos como femeninos; ambos desarrollan sus instintos pasionales, que Gourmont inscribe en el relato mediante una serie de alusiones pictóricas, que vienen a funcionar como signos inmediatos del deseo, así por ejemplo el blanco de la rodilla de la campesina de *Jaune*:

Le jour suivant, après le premier regard échangé, il la vit remonter du côté du bois, s'engager dans le taillis. Il fit un détour, la rejoignit, comme elle franchissait les barres d'une clôture. Sa jupe courte se releva. Elle montra un genou blanc. Cela le décida. Cette petite fraîche paysanne était propre. Le désir le fit un peu trembler.¹⁰

Idéntica función cumple el azul del cardenal de la protagonista de *Bleu*, cuando a la mañana siguiente de la relación amorosa con su amante, la doncella exclama:

-Oh! Madame a un bleu sur la gorge
-Cela ne m'étonne pas. C'est un signe. (47)

Volviendo a la dualidad hombre-mujer a la que antes aludíamos, vemos que desde el punto de vista masculino se establecen dos etapas, la de la infancia y la de la edad adulta. La primera está representada por los colores blan-

8 M. Charles (1985), *L'Arbre et la source*. Paris, Le Seuil, 185. Sobre la función de los epígrafes, v. G. Genette (1987), *Seuils*. Paris, Le Seuil, 134-149.

9 El resplandor y el color, junto con el movimiento, constituyen en efecto los ejes fundamentales del simbolismo narrativo de Gautier. Cf. M.-C. Schapira (1984), *Le regard de Narcisse. Romans et Nouvelles de Théophile Gautier*. P.U.L.

10 R. de Gourmont (1988), *Couleurs suivies de Choses Anciennes*. Ed. UBACS, 24. La paginación que señalemos en lo sucesivo remite a esta edición.

co y rosa, que representarían el periodo de la iniciación. En *Blanc* asistimos a la primera aventura pasional entre dos niños de diez años, que descubren mutuamente sus cuerpos, como si se tratase de uno más de sus juegos infantiles:

Un jour qu'il faisait très chaud, ils ôtèrent leur bas pour patauger dans le ruisseau. Ils se mouillèrent beaucoup et allèrent se sécher dans l'herbe chaude, au soleil. La vue de leurs petites jambes roses, cependant, et de leurs genoux moirés excitait leur curiosité. Ils comparèrent, et le petit garçon eut la sagasse d'avoir la peau moins lisse. "Elle est aussi moins douce", dit-il; et les mains furent d'accord avec les yeux. (33)

El relato *Rose* por su parte repite el mismo motivo, aunque en este caso la curiosidad del niño no se dirige hacia una adolescente, sino hacia una mujer adulta:

C'était un enfant. Il n'était plus habillé en garçonnet, mais il ne l'était pas encore en homme. Sa figure était lisse, ses cheveux bouclés; on le voyait grandir; il jouait aux billes, à la saison, et raillait les filles toute l'année. Mais il ne raillait pas Christiane, cependant, parce que Christiane avait dix ans de plus que lui, parce qu'elle paraissait une dame, comme sa mère, une dame plus jeune et sans mari. Il l'aimait, au contraire, parce qu'elle était bonne, câline et rieuse. La vie est une chose qui doit rire, pensent les petits garçons, et quand on ne rit pas, c'est qu'on ne vit pas. (81).

El término instinto, que aparece en este relato, nos da la clave de interpretación de estos dos colores de Gourmont, que se interesó por la sicología y la biología, encontrando en la obra de J.H. Fabre, *Les souvenirs entomologiques*, la solución y explicación de las cuestiones que el escritor se planteaba en relación con los instintos humanos. En este sentido, Gourmont observa dos tipos de instinto en el hombre, el primordial o primario, necesario para la reproducción de la especie, y el secundario, que responde a los hábitos formados a lo largo de toda una vida. Partiendo de esta clasificación, podemos pensar que la pareja blanc-rose funciona como signo de un instinto primario, no hay voluptuosidad ni perversidad alguna en estos niños, cuya conducta sólo responde a un simple instinto natural.

Estos dos colores vienen a oponerse a la pareja compuesta por los relatos *Noir-Zinzolin*, ya que si bien el deseo parte igualmente de un personaje masculino, éste se sitúa ya en la edad adulta, por lo que al instinto primordial, presente en todos los hombres, se añaden los instintos secundarios. Por otra parte, Gourmont confiere a estos colores un valor claramente simbólico; en *Noir* el símbolo del deseo está representado por una flor, una dalia negra que despierta el deseo masculino, mientras en *Zinzolin* serán los lazos de seda que adornan el

cuerpo femenino los que llamen la atención del personaje. Es además en estos dos relatos donde el Gourmont simbolista se muestra de forma más expresa: Duclos, el protagonista de *Noir* se refiere a la dalia en estos términos: *cette fleur n'est qu'une idée, elle est un désir*, mientras Alain, personaje de *Zinzolin*, confiesa su amor por la palabra, aunque no por el color que designa: *J'aime le mot parce qu'il est joli ... Mais si j'aime le mot, je n'aime pas la couleur qu'il désigne*. Se muestra aquí, aunque de manera excepcional en el libro, el gusto simbolista por la palabra rara y la musicalidad de los sonidos, independientemente de la cosa referida o designada¹¹. Es también en este relato donde encontramos expuesta cierta teoría referida al reparto o distribución de colores según los sexos, así mientras el hombre se ve asociado generalmente a colores oscuros (negro, gris, ajonjolí, marrón), la mujer se identifica con la gama de los rosas, rojos, verdes y azules, tonalidades más claras y luminosas. Tal reparto responde igualmente al punto de vista adoptado, masculino o femenino, desde el que se focaliza el tema de la pasión amorosa.

Los colores amarillo-rojo y violeta-malva funcionan como símbolos de voluptuosidad, pero si el primer par representa una voluptuosidad contemplada desde la naturaleza y el espacio abierto, el par violeta-malva simboliza el espacio cerrado asociado a la religión. En este sentido, los colores amarillo-rojo serían el correlato femenino del blanco-rosa masculino, representando pues el instinto primario. Las dos chicas del primer par son campesinas, sanas e inocentes, al igual que los niños del segundo. El amarillo es en efecto el color más próximo a la luz y comporta la naturaleza de lo claro, causando impresiones gratas y confortantes. Condensado y oscurecido, este color se exalta progresivamente hasta el rojo, aumentando la sensación de calor y gozo. Es el fuego superior del ensangrentado sol poniente, de ahí que sea la sangre de la campesina la que aparezca como signo mediatizado de la pasión:

Elle allait, sans plus songer à rien qu'à des choses si obscures et si profondes que son esprit ne pouvait les atteindre. Ses jambes saignaient, sa main saignait, elle avait autour du bras droit une large éraflure qui lui faisait comme un bracelet. (61)

Progresando en la exaltación del color, el rojo se contaminará con el azul dando lugar al azul bermejo, cuyo efecto dista mucho del rojo amarillento de la pareja anterior. El violeta, azul bermejo muy diluido, y el malva provocan inquietud y excitación, estando ésta exenta de tranquilo placer y de alegría. Las mujeres de los relatos violeta-malva son en efecto mucho más adultas, con hábitos y costumbres ya adquiridos, es decir con instintos secundarios. Ambas mujeres son conscientes de estar transgrediendo determinadas normas de conducta moral y religiosa, por lo que su voluptuosidad se convierte en lujuria. En *Violet*

11 En efecto el Gourmont de *Couleurs* dista mucho del de textos como *Les Litanies de la rose*. Cf. P. Torres (1993), Una lectura de *Couleurs* de Remy de Gourmont. *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* n° 7, 179-186.

encontramos a una solterona devota, que acoge en su casa a jóvenes sin recursos con los que goza sensual y sexualmente. En *Mauve*, la protagonista confiesa a un sacerdote sus pecados de lujuria y adulterio, sin que su arrepentimiento le impida seguir pensando en mantener relaciones placenteras.

En cuanto a los pares de colores verde-azul y lila-naranja, funcionarían como símbolos de la seducción, perteneciendo igualmente al punto de vista femenino. En *Bleu* la identificación del personaje con su color es total, hasta el punto que la mujer es conocida como la *Princesse Bleue*: ... *elle aimait les étoffes bleues, les fleurs bleues, les saphyrs, bleus comme ses yeux, si bien qu'on avait fini par l'appeler la Princesse Bleue* (42). Arrastrando tras de sí al amante hacia los oscuros espacios de su deseo (no olvidemos que el azul deriva del negro e implica pues oscuridad), la princesa quedará además marcada por el signo de su pasión (el cardinal en el cuello).

De la combinación del amarillo y el azul nacerá el color verde, en el que la vista halla una verdadera satisfacción. No en vano el arma seductora de la mujer de verde son precisamente sus ojos. Su mirada llegará a conseguir los favores del juez encargado de juzgarla como presunta asesina.

Por último, los colores lila-naranja se ven asociados al espacio que rodea a la seducción; así el salón lila es llamado "*antichambre des bonheurs*", mientras el lugar de la relación amorosa en *Orange* es una habitación de este mismo color, que, por otra parte, viene a ser una prolongación del personaje femenino, cuyos cabellos son pelirrojos. La utilización de estos colores para designar el lugar de la acción, supone la creación de un doble espacio que reúne y resume la dualidad del eje temático amoroso de la obra. Así *Lilas*, "*antichambre des bonheurs*", instaura un espacio luminoso más cercano a la luz que a la sombra, al blanco y al rosa, colores de las flores del arbusto del mismo nombre, que invita a vivir la pasión como resultado de un instinto natural: el de los jovencitos de *Blanc-Rose* o las campesinas de *Jaune-Rouge*. Sin embargo el efecto anímico del color, como los instintos, no está libre de contingencias y así costumbres, culturas y convenciones harán derivar lo primitivo hacia lo perverso, simbolizado en el relato *Orange*. El amarillo, signo de voluptuosidad y por lo tanto rojizo, seguirá avanzando hasta transformarse en rojo amarillento, símbolo de seducción, de ahí que la rubia se convierta en pelirroja y la sala de la feliz iniciación en la alcoba de la consumada seducción.

Para presentar todos estos colores, Gourmont elegirá un fondo púrpura, único color no nombrado en el relato, unificación de dos extremos opuestos, el cálido rojo y el frío azul, que produce una satisfacción inefable. Renunciando al fondo blanco, utilizado normalmente por el pintor, Gourmont conseguirá que los colores claros pierdan en luminosidad, mientras la parte sombreada queda mucho más acentuada. Sobre este fondo majestuoso y soberano, el escritor con ojos de pintor superpone los distintos colores, para en ellos y a través de ellos ver el objeto. Confiriendo un uso simbólico a los colores de esta pintura abstracta, Gourmont hace que el color entre en consonancia con su efecto, expresando

mediante tal relación la posible significación. *Couleurs* permite pues, a pesar de su abstracción o más bien por ella, una reflexión sobre el lenguaje de los colores, a través de una lectura del color en términos afectivos. La luz, presente en la retina, pero también en el alma, colabora así a los fines estéticos, permitiendo que surjan en el espíritu del lector estados de sensibilidad y ánimo gracias al trazo fugitivo del pincel, sobre el lienzo de un cuadro, cuyo espacio invaden los cuerpos coloreados de la pasión.



Anna-María CORREDOR PLAJA

(Universitat de Girona)

El concepto de ironía: su aplicación al relato volteriano

El objetivo de esta comunicación es, en primer lugar, analizar el concepto de ironía a partir de algunas de las aportaciones que se han hecho sobre este tema. En segundo lugar, veremos el uso que Voltaire hizo de este recurso en sus cuentos y espero llegar a mostrar al final que el camino de la ironía es uno de los que hay que recorrer necesariamente para llegar a entender el relato volteriano.

La ironía como estado de ánimo

Lo que caracteriza la concepción tradicional de la ironía es el enfoque que, bajo la influencia de Sócrates, se le da como comportamiento humano, desde una óptica filosófica y metafísica; la definición de ironía propuesta por H. Morier (1975, p. 555) empieza con las palabras "L'ironie est l'expression d'une âme¹...". Puede decirse que desde este punto de vista, la ironía es percibida como una especie determinada de disposición y actitud intelectuales, propia de un individuo determinado (B. Allemann, 1978, p. 386): L. Perrin, en el preámbulo de *L'ironie mise en trope* (1996), señala que la ironía socrática era a la vez subversiva y pedagógica ya que servía simultáneamente para destruir falsos argumentos y restablecer la verdad: en cierto modo, D. Sperber y D. Wilson (1978) parten de esta concepción del fenómeno irónico cuando introducen la definición de la ironía como mención. Según estos autores, la noción de mención permite interpretar la ironía "comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence" (ibid., p. 409), y el tono irónico le permitiría al locutor marcar su actitud en relación con el enunciado o la idea de los cuales se hace el eco.

O. Ducrot (1984, pp. 210-211) ha señalado que una consecuencia importante de este enfoque es el hecho de definir la ironía como un modo de discurso, en el cual hay que tener en cuenta la no unicidad del sujeto hablante: la ironía

1 "L'ironie est l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d'erreur ou d'impuissance, la stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant une situation diamétralement opposée à la situation réelle (anticatástase). Ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit" (H. Morier, 1975, p. 555).

consistiría en hacer oír una voz que no es la del locutor. Sin embargo, Ducrot ha introducido una ligera modificación a la tesis de Sperber y Wilson, substituyendo con la expresión “hacer oír una voz” la que ellos habían propuesto, que era “mencionar un discurso”. Ducrot justifica este cambio diciendo que el verbo mencionar es ambiguo y se corre el riesgo de hacer entender que la ironía es una forma de discurso indirecto, y afirma que para que surja la ironía “il faut que toute marque de rapport disparaisse, il faut faire comme si ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même (ibid., p. 210). Así, el ironista (enunciador-productor efectivo) utilizaría la voz de otra persona (locutor-narrador) para conseguir sus fines: haciéndole expresar una posición absurda, el ironista permanecería oculto tras el locutor, al cual utilizaría como una máscara con la intención de encubrir su propia posición en relación con el tema abordado: en el fenómeno de la ironía se produciría lo que Ch. Bally llama un “desdoblamiento de la personalidad” (citado por Ducrot, 1989, p. 173), ya que el ironista debe asumir simultáneamente un punto de vista que es suyo y otro que expone como si fuera suyo y del cual se distancia. C. Kerbrat-Orecchioni (1981, p. 123) distingue, admitiendo que hay muchas variantes, entre un tipo de ironía “citationnelle”, en la cual el blanco es un enunciador citado al que se quiere ridiculizar, y un tipo de ironía “non-citationnelle”, en la cual el blanco es la situación a la que la secuencia irónica hace referencia. La concepción de Sperber y Wilson, basada en el mecanismo del eco, enfoca la ironía únicamente como “citationnelle”.

La ironía como tropo

Frente a la concepción de la ironía como comportamiento, Cicerón y Quintiliano desarrollaron la de la ironía como figura literaria. Para Cicerón, la ironía era un adorno y un instrumento de la elocuencia; Quintiliano la concibió también como una parte de la retórica. Sin embargo, ambos autores ya diferenciaron entre una ironía considerada como tropo (simple antífrasis) y una ironía considerada como figura (el locutor finge pensar lo que no piensa o se burla de algo en tono serio). Es bajo la influencia de estos autores que se ha desarrollado la noción de la ironía como tropo; C. Kerbrat-Orecchioni refiriéndose a la formación del tropo manifiesta:

Le trope se constitue à partir du moment où la valeur dérivée, remontant en quelque sorte vers la surface, prend le pas sur la valeur primitive, et s'impose en contexte comme la “vraie” valeur illocutoire de l'énoncé (C. Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 89).

Si consideramos la ironía como un tropo vemos pues, a partir de esta definición, que siempre nos encontraremos con enunciados de doble sentido: por una parte, habrá que considerar el sentido primitivo, o literal, que es, según P. Fontanier (1977, p. 57) “celui qui tient aux mots pris à la lettre, aux mots entendus selon leur acception dans l'usage ordinaire” y, por otra parte, habrá que tener

en cuenta el sentido tropológico, o derivado, que es justamente el sentido pertinente, puesto que representa lo que el enunciador quiere realmente expresar. La existencia de este doble sentido, repartido entre el plano de lo explícito (sentido literal, que descodificamos con nuestra competencia lingüística) y el plano de lo implícito (sentido derivado, que se impone al anterior y que descodificamos con nuestra competencia extralingüística) es la condición *sine qua non* para que se pueda hablar de tropo: "on ne peut parler de trope, escribe C. Kerbrat-Orecchioni (1986, pp. 145-146), que dans la mesure où l'on constate l'apparition simultanée et concurrente de deux contenus distincts pour un même signifiant, et où l'on parvient à les hiérarchiser". Desde un punto de vista literario, hay que considerar a la ironía como un tropo de expresión que manifiesta una idea por oposición. P. Fontanier propone esta definición de ironía:

L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser (P. Fontanier, 1977, pp. 145-146).

Es pues la noción de antífrasis que se encuentra asociada a esta noción de ironía: se enuncia una cosa para hacer entender lo contrario. C. Kerbrat-Orecchioni (1986, p. 94), que enfoca al tropo como un caso particular de funcionamiento de lo implícito, insiste también sobre la ironía como antífrasis y aportando un desfase más o menos pronunciado entre el sentido literal y el sentido derivado. Sin embargo, definiendo el acto de ironizar como "le contraire de ce qu'on veut faire entendre", ha aportado una distinción importante entre dos casos de insinceridad: la mentira y la ironía. Se podría pensar que la ironía es una forma de mentir, ya que mintiendo también se pretende hacer entender una cosa por otra: sin embargo, como ha demostrado Kerbrat-Orecchioni (1976, pp.13-14) la ironía es una inversión perceptible, ya que el ironista se preocupa de incluir en su discurso algunos indicios que permitan que el destinatario encuentre el mensaje auténtico, es decir, lo que realmente quería expresar, mientras que el mentiroso, lo que hace es ocultar el más mínimo indicio que podría descubrir su intención, con el fin de hacer pasar un mensaje como si fuera cierto. P. Bange (1976, p. 66) señala que en el discurso irónico, el locutor simula y manifiesta que está simulando y para ilustrar esta idea, el mismo Bange cita a Shaerer que afirma:

Par un paradoxe fondamental, la dissimulation ironique n'existe que pour être démasquée, bien plus, qu'à l'instant où elle est démasquée, soit par celui qu'elle vise, soit par un tiers. L'ironiste trompe pour qu'on devine qu'il trompe. Sa dissimulation ne devient ironique, qu'au moment où elle se dénonce comme telle (P. Bange, 1976, p. 66).

Por consiguiente, lo que distingue a la ironía de la mentira es la intención del locutor: en un caso, el locutor aparenta engañar y lo hace ofreciendo

unos indicios para que el receptor no se deje engañar y se dé cuenta del doble juego: en el otro caso, se engaña y se pretende persuadir al receptor de que lo que está percibiendo es auténtico, de que no hay doble juego. Kerbrat-Orecchioni señala que hay que distinguir entre el tropo irónico que es una antífrasis y los enunciados que se perciben como irónicos pero que sólo tienen un valor ilocutorio de burla (1986, p. 102) y define el acto de ironizar diciendo que: “c’est toujours s’en prendre à une cible qu’il s’agit de disqualifier”; así, este valor pragmático, añadido al valor semántico, constituye según Kerbrat-Orecchioni, la originalidad del tropo irónico. En el mismo orden de ideas, B. Allemann (1978, p. 388) define la ironía literaria como un modo de discurso en el cual existe una diferencia entre lo que se dice literalmente y lo que se quiere decir realmente. Así pues, la idea de oposición semántica, e incluso de negación, es inherente a la noción de ironía. En cualquier caso, lo que se puede afirmar es que, tanto si es enfocada como tropo o como una forma de discurso, la ironía pertenece esencialmente al lenguaje implícito.

La ironía vista desde una óptica polifónica

El mérito del enfoque de la ironía como un fenómeno de mención por parte de Sperber y Wilson reside en el hecho de que ha suscitado su estudio en el marco de la teoría polifónica. Anteriormente, he citado a Ducrot, pero también otros autores han considerado a la ironía desde una perspectiva polifónica: D. Maingueneau (1986) piensa que la ironía no puede ser abordada únicamente como un fenómeno de mención, como una simple citación de las palabras de alguien; según este autor, tiene que ser considerada como un discurso que uno asume, que uno admite y rechaza simultáneamente. Maingueneau habla, por consiguiente, de “disociación enunciativa”, de combinación paradójica en la misma enunciación de una acción de asumir y de un rechazo. Según este autor, la concepción polifónica de la ironía tiene en cuenta este aspecto contradictorio. Igualmente, A. Berrendonner piensa que la ironía es ante todo una contradicción argumentativa, la ironía deriva del desfase entre dos puntos de vista opuestos pero presentados simultáneamente con el fin de confundir al receptor. Otro autor, B. Basire (1985), ha señalado sin embargo que no siempre que se observa este desfase hay forzosamente ironía, ya que según ella, para que la ironía se produzca tiene que haber necesariamente un componente pragmático, que es la voluntad del locutor de “s’en prendre à une cible”.

La ironía en el relato volteriano

Voltaire utiliza generalmente a sus personajes para hacerles manifestar ideas ridículas o burlonas, que se materializan en forma de enunciados que son percibidos como irónicos, aún cuando no contienen antífrasis de una manera clara. Es el desfase entre el punto de vista del enunciadore y el del locutor y el hecho de conocer el blanco y las intenciones del autor que nos los hacen consi-

derar como irónicos. En este caso, si la ironía como tropo está asociada a la antífrasis y si no hay antífrasis clara en estos razonamientos que se nos aparecen como irónicos, una se pregunta qué categoría habrá que darles. Parece que una solución posible es analizarlos como formas del discurso que expresan un distanciamiento en relación con un tema concreto y que tienen un poder de persuasión con el que, evidentemente, el autor cuenta para hacer pasar su mensaje. Así, teniendo en cuenta las manifestaciones de la ironía en el relato volteriano, la ironía puede ser definida como una forma particular de discurso basado en el desfase o el distanciamiento entre lo que se enuncia y lo que se quiere realmente hacer entender (se enuncia A para hacer entender B, pero hay que tener en cuenta que no siempre A es blanco y B, negro). Como ha señalado P. Bange (1976) en el discurso irónico es importante la comunicación y construcción del sentido por un proceso de interacción: en el discurso irónico se exige la participación activa del lector, que es quien debe dar al relato su sentido pertinente. El lector es uno de los elementos indispensables para que el acto de comunicación irónico pueda realizarse: si el lector no llega a descubrir el sentido de una secuencia irónica, la comunicación se bloquea. Otro elemento indispensable es, evidentemente, el blanco al que se quiere atacar: Voltaire carga siempre contra alguien. La interpretación de ciertos indicios² es lo que permite percibir la contradicción entre lo que está escrito y lo que el escritor es susceptible de asumir; los indicios son las informaciones que aseguran la transmisión del mensaje alertando al lector para que no tome a la letra el enunciado del locutor. Esto implica una doble tarea, ya que el lector debe realizar una descodificación lingüística y, paralelamente, una descodificación discursiva: hay que recordar que la ironía es una forma de discurso implícito, es decir que el sentido literal, lingüístico, es la rampa de acceso a un segundo sentido que representa la intencionalidad (*vouloir-dire*) del autor.

Desde mi punto de vista, la ironía de Voltaire es un caso particular de polifonía o de discurso bivocal: el autor lanza, por medio del narrador o de los personajes, unos argumentos que son contradictorios en relación con lo que sabemos de su posición frente a un tema concreto; de esta manera, el lector se encuentra en un vaivén de incoherencias o lo que R. Landheer (1991) llama "*valorisations discordantes*" (elogio de un jesuita, sumisión a la Providencia) que sólo pueden ser interpretadas teniendo en cuenta este aspecto. P.-G. Castex y P. Surer (1966) dijeron que la ironía, en Voltaire, era un procedimiento que consistía en simular que se aceptaba el juego del adversario; efectivamente, el autor se dobla para hacer como si asumiera realmente los argumentos que hace defender a sus personajes y al narrador: en este sentido se puede decir que juegan el papel de hombres de paja de los que el autor se sirve para expresar lo que le conviene.

2 No me extenderé aquí sobre los indicios de la ironía, a los que dediqué un trabajo anterior (Cf. "El distanciamiento del autor: un indicio a considerar en el relato volteriano", comunicación presentada al V Coloquio de la A.P.F.F.U.E.: *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia 20-22 marzo 1996).

Este enfoque de la ironía volteriana como una forma de discurso polifónico no conlleva una desvalorización de la noción tradicional de la ironía como tropo, basada en el fenómeno de la inversión semántica. A mi parecer, es la intención del escritor y la interpretación de diferentes indicios que condiciona la presencia en el relato de uno u otro tipo de ironía. Según P. Bange (1976) la diferencia entre la ironía retórica y la socrática reside en la forma diferente de resolver un mismo conflicto, que es el de la existencia simultánea de dos puntos de vista opuestos: en la ironía retórica, por medio de la inversión semántica, se niega un punto de vista que se presenta explícitamente y se afirma otro que es implícito y que substituye al primero, con lo cual, se dice lo contrario de lo que se piensa. En la ironía socrática, que P. Bange (1976) define como un tipo particular de polifonía, se cuestiona el punto de vista explícito pero haciéndolo coexistir con el implícito, sin que haya una inversión semántica inmediata, ya que la intención del autor es mantener la ambigüedad, lo cual hace decir a Bange que “la vérité se cherche dans le va-et-vient entre deux contradictoires”. Este tipo de ironía socrática coincide con la noción de “contradicción argumentativa” de A. Berrendonner y con la de “disociación argumentativa” de D. Maingueneau. El hecho de enfocar la ironía desde este punto de vista permite considerar la antífrasis y los enunciados que son percibidos como irónicos pero que sólo tienen un valor ilocutorio de burla como una misma estrategia de comunicación. Pienso que es en este marco que deben ser analizadas las manifestaciones de la ironía de las narraciones de Voltaire. Hay que señalar también, aunque sea como algo anecdótico, que la existencia misma de Voltaire fue igualmente como una gran ironía: adulado por unos, perseguido por otros, apareciendo en público y ocultándose a la vez, Voltaire debía utilizar continuamente su astucia para burlar a sus adversarios, y de manera especial cada vez que salía alguna de sus obras; de manera que no es nada sorprendente que utilizara la ironía como una estrategia para confundir literariamente a sus enemigos: R. Naves (1966, p. 137) decía que en Voltaire “l’ironie est d’abord une forme de son esprit et de son goût”, es decir que era algo inherente a su persona.

A continuación vamos a ver algunas secuencias extraídas de *Zadig* y *L’Ingénu* que contienen ejemplos de ironía:

(1) L’évêque de Saint-Malo demandait toujours quel était ce patron dont il n’avait jamais entendu parler. Le jésuite, qui était fort savant, lui dit que c’était un saint qui avait fait douze miracles (L’Ingénu, p. 299)

En esta secuencia, la frase “qui était fort savant” delata la irrupción en el relato del supuesto P. Quesnel y al mismo tiempo es un ejemplo claro de tropo irónico si consideramos el indicio siguiente: “Voltaire odiaba a los jesuitas”, si Voltaire odiaba a los jesuitas es impensable que pueda decir que un jesuita es una persona muy sabia; es evidente que en esta frase hay una intención burlona y un desfase entre lo que se afirma y la posición del autor en relación con el tema tratado, se percibe un sentido literal: el jesuita es muy sabio, y un sentido derivado,

los jesuitas son unos necios, que es lo que pensaba Voltaire, dos sentidos totalmente opuestos y que constituyen la antífrasis: el narrador dice blanco para hacer entender negro. En este caso concreto hay una inversión semántica inmediata ya que desde el momento en que se tiene en cuenta el indicio señalado, el sentido literal es substituido por el sentido derivado. Está muy clara la presencia de un blanco, los jesuitas, a los que Voltaire quiere descalificar y hay que tener en cuenta igualmente que se nos presenta a un obispo con una dudosa formación religiosa ya que, como tal, debería conocer forzosamente la historia de Hércules, que como todo el mundo sabe es famoso por sus doce trabajos milagrosos. Estos indicios alertan al lector y provocan la inversión semántica: el jesuita es muy sabio porque sabe lo que todo el mundo, lo cual quiere decir que no es más sabio que los demás. En relación con los doce trabajos de Hércules y especialmente si pensamos en la narración del milagro número trece, hay que notar que el autor utiliza esta anécdota para burlarse de la creencia de los cristianos en los milagros: el hecho de considerar como un mérito los doce trabajos, y especialmente el número trece, ha de ser entendido como una ironía, habida cuenta de la actitud de Voltaire en relación con este tema; sin embargo, no se produce antífrasis, el lector no tiene que hacer ninguna inversión semántica. Esta secuencia primera, es pues un ejemplo claro que muestra que la ironía es un fenómeno susceptible de ser enfocado desde puntos de vista diferentes.

La secuencia (2) está sacada de Zadig, y aunque se trate de un tropo, presenta unas características que la hacen bastante diferente del ejemplo anterior. Zadig se dirige a los jueces después de haber sido condenado a pagar una multa de 400 onzas de oro "pour avoir dit qu'il n'avait point vu ce qu'il avait vu":

(2) Étoiles de justice, abîmes de science, miroirs de vérité, qui avez la pesanteur du plomb, la dureté du fer, l'éclat du diamant, et beaucoup d'affinité avec l'or...
(Zadig, p. 63)

Si Voltaire se dedicó a condenar el funcionamiento del sistema judicial de su época, es imposible que pueda elogiarlo. A partir de este indicio, nos encontramos ante un sentido literal del texto y un sentido derivado que habrá que darle. El segundo indicio surge de la forma adoptada por el relato, la metáfora, que obliga a aceptar que se trata efectivamente de un tropo. Si el sentido derivado que acordamos a esta secuencia está opuesto al sentido literal, se puede afirmar que la metáfora sólo ha sido utilizada como un instrumento de la ironía. Sin embargo, teniendo en cuenta las aportaciones de Berrendonner (1981), se puede decir que en estas metáforas lo que hay es una contradicción argumentativa: decir de los jueces que son "des étoiles de justice" o "des abîmes de science" no presentaría ninguna contradicción en una situación ideal en que los jueces juzgarían justamente, pero la situación evocada por el conjunto de metáforas del pasaje, es decir, lo que es el trasfondo de las palabras, es la de una sociedad donde los jueces actúan injustamente y contra la cual Voltaire se rebeló. Es por esta razón que podemos hablar de argumentos contradictorios más que de argumen-

tos opuestos. En este pasaje, es por medio de la ironía que Voltaire consigue burlarse de todos los que se encargan de hacer justicia. La palabra *étoiles* puede hacer referencia a los rayos de justicia que deberían emanar de los jueces y, al mismo tiempo, a la distancia inconmensurable que hay entre la dureza de las penas impuestas y los crímenes cometidos (en el mismo capítulo, Zadig es condenado a pagar 500 onzas de oro por haber mirado por la ventana); *abîmes de science*, es una alusión al hecho de que los jueces se hacen pasar a menudo por las personas que más saben, cuando en realidad son, según afirma el mismo Voltaire, *des abîmes d'iniquité*³. Cabe preguntarse también si los jueces siempre son *des miroirs de vérité*. La palabra *pesant* asociada a *plomb* podría evocar el carácter irrevocable de los veredictos, y la *dureté du fer*, podría hacer referencia igualmente al carácter implacable de la decisión de los jueces. *L'éclat du diamant* y *l'affinité avec l'or* son términos que denuncian probablemente la facilidad con la cual se puede corromper a los jueces y sus ganancias excesivas (en el mismo capítulo le devuelven a Zadig sus 400 onzas de oro, pero resulta que le retienen 398 por gastos de justicia y además le cobran los honorarios).

A diferencia de la secuencia (1), en la (2) no es el narrador quien asume los enunciados irónicos, sino el protagonista, Zadig. Hay que destacar que en las dos secuencias, es el trasfondo de las palabras que permite descubrir el sentido pertinente, ya que con sólo el saber lingüístico no se puede aprehender la intención del autor. Aunque en las dos secuencias hay un blanco concreto, la intención del autor es diferente: en la primera secuencia el autor utiliza la ironía para burlarse de los jesuitas y, de paso, de las personas representadas por el obispo de Saint-Malo. En la secuencia (2), en cambio, la ironía, expresada por medio de un encadenamiento metafórico, se convierte en un instrumento que sirve para denunciar y desacreditar. Si en la secuencia (1) la ironía acaba en humor, en la (2), se puede decir que es totalmente destructora.

En la secuencia (3), sacada del epílogo de *Zadig*, vamos a ver un ejemplo de ironía por antífrasis:

(3) *J'espère même que, quand vous serez lasse des conversations générales, qui ressemblent assez aux Mille et Un, à cela près qu'elles sont moins amusantes, je pourrai trouver une minute pour avoir l'honneur de vous parler raison (Zadig, p. 56)*

El fragmento *à cela près qu'elles sont moins amusantes* debe ser interpretado como un tropo irónico si se tiene en cuenta el indicio contextual siguiente: "A Voltaire no le gustaban los cuentos orientales". Este indicio nos hace interpretar como falso el juicio que emite acerca de la superioridad de las conversaciones generales de los *Mil y Un* en relación con las de su propia narración. Además,

3 Esta expresión es utilizada por Voltaire en *Le monde comme il va* para expresar la sorpresa de Babouc cuando descubre que el derecho de hacer justicia es una cosa que « s'achète comme une métairie ».

hay que tener en cuenta el cotexto que precede este fragmento, donde el autor, por medio de Sadi, recomienda a Sheraa que haga como el sultán Ouloug, que prefiere la lectura de *Zadig* a la de los *Mil y Un*. Estas observaciones conducen pues a realizar una inversión semántica, de manera que el sentido derivado y pertinente, que aparece al desplazar al sentido literal es el siguiente: "las conversaciones generales que aparecen en *Zadig* son más divertidas que las de los *Mil y Un*".

La secuencia (4) representa un ejemplo de contradicción entre la situación que se describe y la posición del autor en relación con la situación tratada:

(4) *Zadig, à genoux, adore la Providence, et se soumit*
(*Zadig*, p. 114)

A propósito de este fragmento, J. Van den Heuvel (1967, pp. 170-171) se pregunta si la actitud de sumisión y de respeto de *Zadig* hacia el ángel Jesrad no tiene que ser considerada como una ironía del autor. D. Maingueneau (1986, p. 141) también ha analizado esta misma secuencia y manifiesta:

si l'on admet que l'énoncé n'est pas ironique il demeure néanmoins ambigu. Il est en effet passible d'une lecture "de l'intérieur" et d'une lecture "de l'extérieur". Selon la première *Zadig* adore et se soumet dans son cœur; selon la seconde on nous décrit seulement ses gestes, sans tenir compte des sentiments du personnage.

A mi modo de ver, esta secuencia es un caso particular de ironía: habría la posibilidad de interpretarla como una antífrasis, y aplicándole una inversión semántica, su sentido derivado sería el siguiente: "Zadig, de rodillas, maldijo a la Providencia y se rebeló", lo cual sería bastante raro, ya que normalmente uno no se arrodilla para proferir injurias. Otra posibilidad, y ésta me parece más acertada, es la de considerar esta secuencia como un caso de ironía referencial (o situacional). Según C. Kerbrat-Orecchioni (1976, p. 17) se puede hablar de ironía referencial "lorsque l'on perçoit un contraste, une contradiction entre des faits simultanés": en este tipo de ironía, los dos términos o secuencias opuestas se encuentran en la narración, es una relación *in praesentia*, a diferencia de los casos en que debe producirse una inversión semántica, donde sólo uno de los dos polos de la oposición se encuentra presente en el texto (relación *in absentia*). En la secuencia (4), teniendo en cuenta el cotexto inmediatamente precedente, se puede decir que se trata de presentar dos actitudes opuestas: la de un *Zadig* desconcertado ante su destino, y la de un *Zadig* sometido y elogiando a la Providencia, esta última representa al mismo tiempo una actitud opuesta a la del autor. Si consideramos la observación de D. Maingueneau y si tenemos en cuenta la segunda lectura, se ve claramente que hay igualmente una contradicción entre lo que *Zadig* hace y lo que piensa, es decir que se trataría también de un caso de ironía referencial. Como el cotexto no permite salir de la ambigüedad, se

deben aceptar forzosamente las dos interpretaciones. Como dice Maingueneau (1994, p. 151):

C'est justement le propre de l'ironie que de jouer sur
les frontières. S'il existait des marques univoques d'i-
ronie il n'y aurait plus d'ironie

Como hemos indicado anteriormente, el hecho de enfocar la ironía como una forma de discurso bivocal permite dar una misma categoría a los enunciados que conllevan una antífrasis y los enunciados que se perciben como irónicos pero que no contienen una clara relación antagónica; la secuencia siguiente es un ejemplo de este último caso:

(5) Zadig, avec de grandes richesses, et par consé-
quent avec des amis, ayant de la santé [...] crut qu'il
pouvait être heureux (Zadig, p. 58)

El fragmento *et par conséquent avec des amis* se percibe claramente como irónico y sin embargo no hay antífrasis: con *avec des amis*, no se quiere hacer entender ni "ayant des ennemis" ni "n'ayant point d'amis", sino justamente una noción intermedia que podría ser "ayant des amis qui ne sont pas de vrais amis", o bien "on peut acheter des amis", etc. Voltaire siempre ha defendido la idea de que el hombre debe ser apreciado por lo que es o por lo que hace y no por lo que tiene: este indicio sirve para marcar el desfase entre la posición del autor en relación con este tema y la del narrador, que manifiesta una posición diferente, pero no antagónica.

Vamos a ver una última secuencia:

(6) «Quel est donc, dit-il, cet homme charmant qui
favorise avec tant de bonté les garçons et les filles
dans leurs amours?» (L'Ingénu, p. 301)

En este pasaje, el Hurón habla del papa y lo hace con una ingenuidad que sirve para acentuar la ironía de Voltaire cuando hace referencia a la autoridad eclesiástica⁴. En esta secuencia el autor quiere ridiculizar el tema de las dispensas papales y, claro está, al mismo papa y utiliza la ingenuidad de su personaje para exagerar todavía más su burla. Es evidente que "cet homme charmant" contiene una fuerte carga irónica.

No sé si con estos pocos ejemplos habrán podido ver que la ironía, al menos en el relato volteriano, no puede ser entendida como un simple tropo. En Voltaire, la ironía puede apoyarse en la antítesis, o en la hipérbole, o en la metáfora, o en otros recursos pero su finalidad siempre es la de servir de instrumento para llamar la atención sobre ciertos aspectos de la sociedad a los que se pretende ridiculizar creando simultáneamente una situación que confunde al lector. En el

⁴ El papa ha sido objeto de burla en algunos relatos de Voltaire: en *La princesse de Babylone*, le llama le *Vieux des Sept montagnes*. en *Les Lettres d'Amabéd*, le llama *vice-dieu* y se burla de la "cour du maître du monde", situada en un país que es según él "le cloaque de la nature".

relato volteriano, no se trata de denunciar abiertamente, sino de fingir que se está de acuerdo con el orden establecido para así ridiculizarlo mejor. La interpretación de las palabras del texto en relación con los indicios contextuales le permite al lector de ir descubriendo el sentido pertinente conforme avanza en su recorrido por el relato; pero claro está, lo ideal es que este sentido sea captado por el lector en un mar de confusiones, esta es la finalidad de la ironía volteriana.

Referencias bibliográficas

- ALLEMANN, B. (1978): "De l'ironie en tant que principe littéraire", *Poétique*. N° 36. Paris: Seuil (pp. 385-398).
- BANGE, P. (1976): "L'ironie. Essai d'analyse pragmatique", *L'ironie*. Lyon: Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques (pp. 61-84).
- BASIRE, B. (1985): "Ironie et métalangage", *DRLAV*. N° 32: "Métalangue, méta-discours, métacommunication". Paris: Centre de Recherche de l'Université Paris VIII.
- BERRENDONNER, A. (1981): *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- CASTEX, P.-G.; SURER, P. (1966): *Manuel des études littéraires françaises. XVIIIe siècle*. Paris: Hachette.
- DUCROT, O. (1984): *Le dire et le dit*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1989): *Logique, structure, énonciation*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FONTANIER (1977): *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1976): *L'ironie*. Lyon: Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques.
- (1981): "L'ironie comme trope". *Poétique*. N° 41. Paris: Seuil.
- (1986): *L'implicite*. Paris: A. Colin.
- MAINGUENEAU, D. (1986): *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.
- (1994): *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.
- MORIER, H. (1975): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: P.U.F.
- NAVES, R. (1966): *Voltaire*. Paris: Hatier.
- PERRIN, L. (1996): *L'ironie mise en trope*. Paris: Éditions Kimé.
- SPERBER, D; WILSON, D. (1978): "Les ironies comme mentions", *Poétique*. N° 36. Paris: Seuil.
- VAN DEN HEUVEL, J (1967): *Voltaire dans ses contes*. Paris: A. Colin.
- VOLTAIRE: *Romans et contes*. Éd. de F. Deloffre et J. Van den Heuvel (1979). Paris: Gallimard.

Araceli DÍAZ CERECEDA

(C.E.S. "Ramón Carande". Universidad Complutense de Madrid)

Clérigos que dejaron el convento para ser trovadores

En la alta Edad Media existieron trovadores que siendo clérigos abandonaron los conventos para dedicarse exclusivamente a componer y en su caso a recitar. El tema suscita interés por cuanto de humano y resuelto pueda tener.

De todos es sabido que el saber y la ciencia se encerraban en los monasterios. En principio, pues, estos amantes de la lírica deberían tener mayores facilidades para escribir dentro que fuera del claustro. Por otra parte la vida no era fácil, penalidades y dificultades materiales se encontraban atenuadas en la vida religiosa. ¿Qué les impulsó a dejar una vida aparentemente más sencilla, cómoda y satisfactoria por lo que tradicionalmente se ha llamado el mundanal ruido?

El tema es, cuando menos, inquietante y puestos a buscar razones de este abandono no se encuentran más que escuetas reseñas. Los biógrafos provenzales nos hablan de clérigos que cuando alcanzaron la edad adulta se enamoraron de las alegrías del mundo y dejaron su oficio eclesiástico por el de trovar. Estos son los autores de que nos hablan: Arnaut de Maruelh, Jausbert de Pucibot, Peire d'Alvernha, Peire Rogier, Monje de Montaudon, Peire Cardenal, Raimon de Cornet, Lambert, Uc Brunec, Bazas, Aimeric de Belenoi, Guilhen de Rainol d'At.

Vamos a abordar el estudio de tres de estos autores que vivieron entre la segunda mitad del siglo XII y gran parte del XIII, época que abarca el esplendor y el principio de la decadencia de la lengua occitana o provenzal. A través de sus escritos trataremos de encontrar las claves que pudieron empujarlos a renunciar a su antiguo estado. Las razones de cada uno de ellos fueron diferentes, como lo era la sociedad en que a cada uno le tocó vivir. Estos tres autores son Arnaut de Maruelh, que vive en pleno esplendor; el Monje de Montaudon, que empieza a acusar la decadencia y Peire Cardenal, primero de la época albigena.

Arnaud de Maruelh

Breves datos biográficos

La fecha más significativa que poseemos de Arnaut de Maruelh nos viene dada por el monje de Montaudon que le incluye en su galería de trovadores, sátira escrita en 1195, año en el que nuestro autor gozaba ya de cierto prestigio. El rey de Aragón, a quien dedica su "ensenhemen", es Alfonso II que murió

en 1196. La dama objeto de su amor es Azalais casada en 1171 con el vizconde de Besiers.

Era un humilde clérigo de Marueilh, perteneciente al obispado de Peirigord. Abandonó el convento para dedicarse a la poesía y a ver mundo. Estuvo en la corte de Roger II de Besiers, donde se dedicó a trovar su amor por Azalais. Esto despertó los celos del rey Alfonso que también estaba enamorado de ella, obligando a Arnaut a buscar otra corte. Cayó en la de Guillermo de Montpellier, donde se dedicó a llorar sus antiguos amores:

E.l noves: Arnautz de Maruoill,
qu'ades lo vei d'avol escuoill,
e sidonz no n'a cahausimen;
e fai o mal car no l'acuill,
qu'ades clamon merce sei oill;
on plus chanta, l'aiga en dessén.

Esto nos dice de él el monje de Montaudon en la estrofa X de *Pois Peire d'Alvernha chantat*.

Estudio de su obra

Su obra tiene una gran influencia de Ovidio y es fuertemente admirada por el gran poeta italiano Petrarca, el cual toma de Arnaut de Marueilh varias canciones como fuente de inspiración.

Sus escritos, junto con los de Giraut de Bornelh y los de Bernard de Ventadour son los más perfectos que la poesía provenzal ha producido en su época de esplendor.

Se conservan veinticinco poesías líricas, cinco epístolas amorosas y un "ensenhamen" didáctico. "L'ensenhamen" supone un género nuevo. Es un poema didáctico y moral. Intenta dar el retrato ideal de lo que debe ser el caballero, la dama, el burgués y el clérigo. Todos han de ser cortesés, generosos, bien educados, amables. La mujer debe ser bella, pero sin darle mayor importancia a esta cualidad que a la sabiduría y al conocimiento. El caballero debe saber cortejar a las damas, cantar y hablar bien. Los clérigos deben caracterizarse por sus sentimientos religiosos.

Las cinco epístolas amorosas son también una novedad en la poesía provenzal por su estilo preciosista y refinado. La titulada *Domna, Genser que no sai dir*, pertenece a las llamadas "domnejaire" por terminar con la palabra "domna". Es una de las muestras más delicadas de la poesía trovadoresca. Con un bello estilo retórico describe el insomnio y el sueño del enamorado, temas constantes en la obra de este autor:

adoncs me torn e.m volve.m vir,
pens e repens, e pois sospir;
e pois me levi en sezens,
apres retorni m'en jazens,
e colgui me sobre.l bras destre,

e pois me vire el senestre,
descobre me soptozamen,
pois me recobre belamen.
(versos 117 a 124 de *Domna*, *Genser que no sai dir*)

Sus veinticinco poesías líricas son elegantes y sencillas. Hablan del amor hacia su señora, siempre con delicadeza y corrección. Suele hacer comparaciones con cierta gracia, siempre para ensalzarse a los ojos de la amada:

Juli Cezar conquis la senhoria
per son esfors de tot le mon a randa
...
ans fo bas hom...
mas quar fon pros e francs et de bon aire

Si Julio César, siendo humilde, pudo conquistar el mundo, bien puede él ser correspondido en su amor. Esto nos dice en la cobla V de la obra titulada *Ainssi cum selh que tem qu'Amors l'aucia*.

Se dedica en todas sus poesías a describir sus grandes sentimientos amorosos y a la descripción de las grandes cualidades de su dama. Esta descripción física entra completamente dentro del canon medieval:

... votre corps gracieux, votre belle chevelure blonde
et votre front plus blanc qu'un lys, vos beaux yeux
clairs et rieurs, votre nez droit et bien fait, les fraîches
couleurs de votre visage, blanc, plus vermeil qu'une
fleur (Anglade, p. 126)

Y, por supuesto, es la mejor y más hermosa criatura de todas: "per la meillor et ab mais de beutat" (verso 39 de *Si .m destreignetz, dompna, vos et Amors*).

Razones de su salida del convento

El espíritu de la época hace a los trovadores amantes de la Naturaleza y de una gran liberalidad. El mundo es bonito, el amor lo ensalza todo. La dama llega a ser divinizada y por tanto la dedicación a Dios pierde sentido:

car de vos sai, domna, que.m ve
tot can en fas ni dic de be"
(versos 55 56 de *Domna*, *genser que no sai dir*)

Los trovadores tienen la idea de que el Paraíso es un lugar lleno de delicias donde se encontrarán con su dama y podrán cantar su amor eternamente. A penas queda sitio para la religión tal y como la vivía la Iglesia, la prueba es que Arnaut de Marueh, habiendo pasado cierto tiempo en su seno, no tiene ni una sola canción de tema religioso, y si invoca a Dios es para pedirle algo relacionado con la amada:

Cen vetz prec Deu la noit e.l jor
que.m do mort o la vostra'amor
(versos 51 y 52 de *Domna*,...).

La biografía provenzal dice de él: "Il avait de précieux talents de socié-té: il chantait bien et lisait de même, de plus il était très avenant de sa personne" (Anglade, p. 124). Con estas cualidades tan dignas para triunfar en cualquier corte, no podía quedarse recluso en el convento, teniendo en cuenta que en el contexto general de la época era bueno gozar y dar gozo.

Una última razón de su abandono de la vida religiosa podemos encontrarla en su *Enseignement* donde podemos comprobar las pocas cualidades que reconoce a los clérigos en comparación con las poseídas por caballeros y burgueses. El ideal de la persona perfecta, para él, está basado en el hombre mundano no en el clérigo, que simplemente ha de tener sentimientos religiosos, bondad y saber hablar. Indudablemente los considera de rango inferior.

El Monje de Montaudon

Breves datos biográficos

La fecha en que vivió no la tenemos exacta, aunque si hay varios datos que pueden encuadrarle. Su "galería de trovadores" hay que fecharla en 1195 debido a los autores que en ella aparecen. Anteriormente había escrito "el debate con Dios". "La discusión entre el pobre y el rico" cita al Conde de Urgel que murió en 1209 ya que hay documentos que atestiguan que su hija le sucedió en ese año. En cuanto a la cobla dirigida al emperador Otón IV, hay autores que la sitúan entre 1212 y 1213.

Según el texto que se conserva de Boutière-Schütz-Cluzl, titulado *Vida*, el Monje de Montaudon nació en Vic, departamento de Cantal, pasando después al priorato de Montaudon. Hacía coplas y sirventeses sobre los temas de la comarca. Todo lo que le daban los caballeros y barones lo llevaba al monacato haciendo progresar su iglesia. Fue nombrado prior del monasterio y designado después como juez y mantenedor de las fiestas caballerescas y poéticas del Puy.

Su salida de monje pudo ser inducida por el rey Alfonso II de Aragón, permaneciendo como señor de la corte de Puy hasta que ésta se disolvió. Luego vino a España donde fue agasajado por reyes y barones, acabando en el priorato de Vilafranca, al que mejoró también con sus aportaciones.

Estudio de su obra

Se le atribuyen diecisiete composiciones, en las que trata diversos temas. Sus canciones de amor son las menos significativas, siguiendo, en general, las características de la lírica medieval, aunque con un cierto tono sentencioso y satírico más que amatorio.

"La galería de trovadores", además de su estilo caricaturesco, tiene un cierto valor histórico por los datos que aporta sobre los principales poetas de finales del siglo XII. Él la titula *Pois Peire d'Alvernh'a chantat*. En ella dedica una estrofa a cada uno de los diecisiete trovadores que ya eran conocidos en su época (de tres de ellos no ha llegado nada a nuestros días). La primera estrofa nos da la

clave de lo que es la obra, una imitación de la de Alvernha donde refleja lo peor de cada uno de los autores que describe:

Pois Peire d'Alvenh'a chantat
dels trovadors qui son passat,
cantarai al mieu escien
d'aquels que pois se son levat;
e ja no m'aian cor irat
s'eu lor malvatz faitz lor repren.

De Arnaut Daniel dice:

no val sos chans un aguillen
(estrofa VIII, v. 48).

Del gran Peir Vidal:

Al vila qu'era pelliciers,
que anc, pois se fetz cavalliers,
nonac pois membransa si sen
(estrofa XV, v. 88 a 90).

La descripción que de sí mismo hace servirá de argumento a su salida de monje. Tiene varios debates con los santos y con Dios, en los que discute en un tono natural y humano actitudes medievales con las que no está de acuerdo. De estos debates merece especial mención el titulado *L'autrie fuy en Paradis*. "El debate sobre el pobre y el rico" es todo un estudio de sociología muy avanzado para su época. Como avanzados son también unos cuadros costumbristas y caricaturescos en los que predominan los hábitos desagradables de sus contemporáneos, dando mucha menor relevancia a lo que de positivo pudieran tener. Ya Bertrand de Born inicia este género pero muy tímidamente. El monje será profusamente imitado en este tipo de escritos. Se les agrupa bajo el nombre de "enuegs" y "plazer". "Plazer" solo tiene uno, el titulado *Molt mi platz deportz e gaieza*, en él nos canta las pocas cosas que encuentra buenas: "deportz, gaieza, donars e proeza". De la dama dice: "dona franca e corteza" (cobla Y, v. 1). Vuelve a hablar de la dama llamándola amiga:

e platz mi solatz de m'amia,
baizars, e mais si lo.i fazia
(cobla IV, v. 21, 22)

El tema de la amistad es muy importante para el Monje de Montaudon: "E plazon mi be companho" (cobla V, v. 24). En los "enuegs" encontramos este tema muy repetido:

Enueja.m, pels sayns de Colonha
amicx que.m falh a gran brzonha
(cobla III, v. 13 y 14 de *Be m'enueja, per Saynt Marsal*)

Le molesta también la desavenencia entre amigos; nos lo cuenta en la cobla VII de *Fort m'enoia, s'o auzes dire*.

En estos dos “enuegs” y dos más que se conservan va enumerando toda clase de cosas que le molestan de sus contemporáneos, siendo, realmente, muy pesimista en su enjuiciamiento, si bien están llenos de pintoresquismo y gran sentido crítico.

Razones de su salida del convento

Una de las primeras razones que encontramos, aunque de veracidad dudosa, nos la da la *Vida* de Boutière-Schutz-Cruzal, donde leemos que el rey Alfonso II le ordena:

E.il reis li comandet qu'el manjes carn e domnejes
e cantes e trobes; et el si fez. (p. 307).

Aunque sabemos que el Monje ya se estaba dedicando a trovar, llevando todo lo que le era donado a su convento. Así pues, obedecer al rey en este mandato no es más que una excusa para gozar de una vida seglar que, habiéndola conocido, le satisfacía plenamente.

En el “enueg” *Fort m'enoia, s'o auzes dire*, dice de los religiosos:

capellan e monge barbut
e lausengier bec esmolut. (cobla I, v. 8 y 9).

Si desprecia así a los monjes y por otra parte le gusta el buen vivir como vemos en la continuación de este mismo escrito, donde enumera las costumbres conventuales que le molestan:

trop d'aiga en petit de vi (cobla III, v. 24).
e pauca carns en gran candeira (cobla III, v. 22).
Enoia.m longa tempradura
e carns quant es mal coita e dura (cobla IV, v. 28 y 29).
manjar ses foc, quan fort iverna (cobla V, v. 38).

Razón es que se salga del convento.

En su galería de autores, la cobla XVII la dedica a sí mismo, dándonos una razón de lo más humano para abandonar el servicio de Dios. Dice así:

Lo fals monges de Montaudon
c'ab totz tensona e conten,
et a laisat Dieu per baco (v. 98 a 100).

El testimonio más importante y definitivo lo encontramos en *L'autrier fuy en Paradis*. El autor sostiene un debate con el mismo Dios, quien le dice que abandone el claustro pues no es bueno estar encerrado:

Mongue, ges ieu no grazis
s'estas en claustra rescos (cobla III, v. 17 y 18).

Además al buen Dios le gusta el canto y la risa, lo cual es bueno para el mundo y Montaudon sale ganando con ello:

ans am ieu lo chant e.l ris,
e.l segles en es plus pros
e Montaudon y guazanha. (cobla III, v. 22 a 24).

Así pues, si el mismo Dios le manda salirse, ya tiene excusa suficiente para hacer lo que quería, pero lo sabe decir con mucha gracia e ironía. Después de leer sus escritos se tiene la impresión que nuestro monje no tuvo más remedio que abandonar los hábitos.

Peire Cardenal

Breves datos biográficos

Peire Cardenal pertenece plenamente al siglo XIII. Existe una biografía del escribano Miquel de la Tor que conoció y transcribió sirventeses de Peire Cardenal. Los datos que nos da son, pues, bastante fidedignos.

Según este escribano el poeta nació en Puy-en-Velay. No se tiene noticia del año pero se sabe que su primer escrito data de 1205. Murió posiblemente en Montpellier y aunque se desconoce la fecha se tiene certeza de que el último de sus escritos fue redactado en 1272. Así pues, vivió cerca de cien años.

Era hijo de caballero. Su padre le destinó a la canongía del Puy, donde estudió, aprendiendo bien a cantar y leer. No duró mucho tiempo en su estado eclesiástico, dedicándose a escribir, especialmente sirventeses de tipo moral. Le acompañaba un juglar para cantar sus canciones. Fue muy bien acogido en la corte de Jaime I el Conquistador. Debió serlo también en la de los Condes de Tolosa, pues en muchas poesías hace alusión a ellos.

Se sabe que casó en 1230 y tuvo hijos ya que hace alusión a ellos en un escrito invocando a la Virgen para que interceda por "lo paire e.ls enfans" (*Un sirventes novel vueill comensar*, cobla VII, v. 47).

Por su obra da la impresión de ser un gran estudioso. Es muy culto, conoce muy bien a todos los poetas de la época clásica, así como a los contemporáneos. Denota también una gran sabiduría en temas bíblicos y canciones de gesta.

Comprometido políticamente, su vena patriótica le hace escribir violentamente contra los invasores franceses durante la cruzada albigense. Su indignación hacia el clero, los dominicos, los predicadores, la Inquisición y los religiosos en general, le viene dada por prestarse todos ellos a la causa del rey de Francia, cometiendo toda clase de pillajes.

Estudio de su obra

La obra de Peire Cardenal está marcada por la decadencia de las buenas costumbres y la cruzada albigense. Se le ha querido identificar como el autor anónimo de la segunda parte de la *Canción de la Cruzada*, hecho que no está comprobado aunque su actitud se corresponda con el sentido patriótico de estos versos.

El cancionero conservado de Peire Cardenal asciende a noventa y seis poesías. Sólo una pequeña parte de ellas tratan del amor, y lo hace bajo reflexiones burlescas y satíricas contra ese sentimiento y contra las mujeres, ridiculizando también al hombre que se entrega a ellas. Una de las más famosas, la titulada *Ar me puec ieu lauzar d'Amor*, es una composición irónica contra todos los tópicos del amor cortés. En la primera estrofa de esta canción enumera toda la fraseología que los antiguos trovadores cantaban, regocijándose de no sentirlos:

Ar me puec ieu lauzar d'Amor,
que no.m tol manjar ni dormir,
ni.n sent freidura ni calor
ni no.n badail ni no.n sospir
ni.n vanc de nueg arratge,
ni.n soi conquistz ni.n soi cochatz,
ni.n soi dolenz ni.n soi iratz.
(Cobla Y, v. 1 a 7).

Es un misántropo que se siente sólo en este mundo que le ha tocado vivir y en el que no encuentra nada que le satisfaga. Esta soledad la describe en varias ocasiones:

A mos ops chant e a mos ops flaujol,
car homs mos ieu non enten mon lati
(*Las amairitz, qui encolpar las vol*, cobla V, v. 33 y 34).

Canta también a la soledad en una bonita fábula titulada *Una ciutatz fo, no sai cals*. Se trata de una ciudad donde cae una lluvia que vuelve locos a todos los habitantes menos a uno que estaba durmiendo. Acaba con la siguiente moraleja: Esa ciudad es el siglo que está lleno de insensatos y si alguno se ha librado de la codicia y los vicios, los demás piensan que ha perdido el juicio.

Otra obra singular es *Un sirventes novel vueil comensar*, en el que explica los reproches que hará a Dios cuando se presente ante Él. Posee un tono desenfadado y valiente, teniendo en cuenta que la Inquisición ya existía en Tolosa desde el año 1229 (este escrito se fecha en 1232).

Como hombre auténticamente religioso que es, e iniciando un periodo en que la Virgen va a sustituir a la dama en los cantos, escribe en su honor *Vera vergena, Maria*, si bien bajo un tono de oración. Él, que tan preocupado está por la falta de autenticidad, canta a Maria como "vera vertatz, vera via" (v.3). *Dels quatre caps que a la cros* es una canción a la cruz cristiana con ciertos motivos propios a la canción de la cruzada.

El resto de sus composiciones, en gran número por tanto, las dedica a criticar los vicios de la sociedad en general: *Senh'en ebles, vostre vezi*, contra la tacañería; *Las amairitz, qui encolpar las vol*, contra las mujeres y los ladrones. Y de los clérigos en particular castigó con su sátira violenta a todos los malos religiosos y su cólera llegó a grados insospechados por su gran falta de virtud. *L'Arcivesques de Narbona* es un sirventés contra la avaricia de este alto cargo de la Iglesia. En el

ciclo dedicado a Esteve de Belmont, canónigo, no escatima en dar toda clase de detalles sobre su vida, su persona y sus malas costumbres.

Le tocó vivir desde sus comienzos la cruzada contra los albigenses, componiendo gran número de sirventeses como arma de propaganda lanzada hacia todos los episodios sanguinarios que destrozaron la querida tierra de Provenza, hogar de los trovadores.

Toda su obra es de un rico estilo, fuerte, combatiente, burlesco, satírico, se considera un moralista con la sensación de predicar en el desierto. Según Martín de Riquer "... escribe de modo claro y directo ... selecto provenzal con expresiones populares... que hace viva y espontánea su dicción ... La gran variedad de su métrica ...sus esquemas de versificación y sus rimas tomadas muy a menudo de poesías de otros trovadores ... con afán de divulgación, buscaba el soporte de melodías conocidas para hacer más rápida y eficaz la propagación de sus sirventeses" (p. 1484).

Razones de su salida del convento

La primera razón de su salida del convento nos la dan los biógrafos Boutière, Schutz y Cruzel que nos le describen como una persona llena de alegría, belleza y juventud, tres cualidades muy dignas para triunfar en el mundo y en la carrera de trovador en especial. La segunda razón es su gran odio a los religiosos. A través de su extensa obra, vamos siguiendo la acerba crítica que hace de todos los clérigos.

...Tol e trais e men
e aussí e empoizona
(*L'Archevesque de Narbona*, cobla IV, v. 29-30).

... e prezicador
senton ont es lo manen
(*Tartarassa ni voutor*, cobla I, v. 3-4).

En este mismo sirventés compara a los clérigos con los franceses a la hora de hacer el mal:

Frances e clec an lauzor
de mal, quar ben lur en pren
(cobla II, v. 9-10).

Veamos como los trata incluso de asesinos en *Clergue si fan pastor*:

Clergue si fau pastor
e son aucizedor (cobla I, v. 1-2)

En esta canción leemos también:

ara vei possezir
a clers la seinhoria
ab tolre e ab trair
e ab ypocrezia,
ab forsa e ab prezic (cobla II, v. 17 a 21).

Termina diciendo de ellos:

c'anc peior gent non vic (cobla VI, v. 64).

En un sirventés contra los dominicos, *Ab votz d'Angel, lengü'esperta non bleza*, cuyo título ya es bastante revelador, nos dice:

S' ab bel vieure, vestir, manjar, jazer
conquer hom Dieu, be.l poden conquerer
(cobla II, v. 15-16)

Véase la sutileza de esta frase:

Espiritals non es la lur paubreza (cobla V, v. 33).

Estos y muchos ejemplos más que podemos encontrar en sus obras, nos dicen claramente que un hombre auténtico, veraz y justo, como es Peire Cardenal no podía formar parte de congregación alguna donde imperan los vicios que él tanto critica. Si hubiera seguido en su canongía, indudablemente antes o después se hubiera salido, o habría dejado de ser lo veraz que fue en sus escritos.

Para terminar me gustaría aventurar que un poco estuvo también del lado de los herejes que admitían la existencia de un principio del bien y otro del mal en el mundo. La prueba la tenemos en la preparación que hace de su encuentro con Dios. Según él, Dios es un juez implacable, al que Peire Cardenal hace toda clase de recomendaciones para que se avenga a no juzgarle simplemente bajo el esquema bien-mal. Descripción que encontramos en *Un sirventes novel vueill comenser*. No podía pertenecer a la Iglesia quien estaba tan en desacuerdo con la visión que ella daba de Dios:

Tota sa cort ferai meravillar
cant auziran lo mieu plaideiament,
qu'eu dic qu'el fa ves los sieus faillimen
si los cuja delir ni enfernar (cobla II, v. 9 a 12).

Naturaleza y amor, éstos eran los grandes incentivos en la alta Edad Media, los que purificaban el alma al mismo tiempo que elevaban el corazón y el espíritu. Así pues, los clérigos con inquietudes trovadorescas encontraban todo lo necesario fuera de los conventos.

Bibliografía

- ANGLADE, Joseph. 1927. *Les trouvadours, leurs vies, leurs œuvres, leur influence*. Genève Slatking Reprints.
- BEC, Pierre. 1979. *Anthologie des Troubadours*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- BOUTIÈRE-SCHUTZ-CRUZEL. 1964. *Biographies des Troubadours*. Paris, "Les classiques d'oc".
- JOHNSTON, R.C. 1973. *Les poésies Lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*. Genève Slatking Reprints. (Tesis doctoral).
- MARTIN DE RIQUER. 1975=1989. *Los trovadores, historia, literatura y textos*. Barcelona. Ariel.
- SABATIER, ROBERT. 1975. *Histoire de la Poésie du Moyen Age*. Paris. Albin Michel.

Claude DUÉE
Bárbara FERNÁNDEZ
Montserrat MORALES
Cécile VILVANDRE

(Universidad de Castilla-La Mancha)

L'“Impromptu”: Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giradoux, Ionescu, Cocteau)

En la historia del teatro francés, algunos dramaturgos han utilizado la idea especular del teatro dentro del teatro o sobre el teatro. Partiendo del concepto del “Impromptu” pretendemos acercarnos al trabajo reflexivo y práctico de Molière, Giraudoux, Ionesco y Cocteau en el quehacer teatral. El análisis de estas obras nos permitirá captar la evolución de una idea que siempre ha obsesionado al artista: el límite entre la ficción y la realidad, la débil frontera entre el “yo” creador y el “yo” proyectado, la independencia del autor respecto de las exigencias del público y de sus intermediarios.

Cuando nos reunimos por primera vez para tratar del “Impromptu”, poco o nada sabíamos del tema excepto que había coincidencia del vocablo en algunos títulos de obras dramáticas francesas. La lectura individual de Molière o de Ionesco había ya suscitado la curiosidad de aquellas de nosotras que nos dedicábamos al estudio del género teatral en general, o del autor en particular. Pero fue la idea de elaborar un trabajo en común en torno a este tema lo que nos pareció sumamente atractiva por cuanto significaba trabajar en equipo, lo que no suele ser siempre fácil habida cuenta que estamos obligados a dedicar nuestros esfuerzos aislados a estudios parciales de autores y/o temas.

El trabajo consta de dos partes. La primera pretende aclarar una serie de conceptos teóricos que permitirán perfilar los límites de la modalidad teatral que es el “Impromptu” y que hemos repartido de modo siguiente:

La teatralidad (C. Vilvandre)

El teatro en el teatro (B. Fernández)

La puesta en abismo (M. Morales)

El concepto de “Impromptu” (Cl. Duée)

La segunda parte integra los estudios específicos de los cuatro dramaturgos que han tratado el tema del “Impromptu” y cuyo orden se reparte siguiendo un criterio estrictamente cronológico:

1. *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663) (B. Fernández)
2. *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux (1937) (Cl. Duée)
3. *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco (1956) (C. Vilvandre)
4. *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau (1962) (M. Morales)

Nos interesa dejar claro, ante todo, que lo que presentamos a continuación tiene carácter de esbozo —lo que se suele llamar “primeros pasos”—, que, esperamos, será ampliado en un estudio posterior con más entidad y carácter más concluyente.

La teatralidad

Según la definición que nos propone Jean-Pierre Ryngaert en *Lire le théâtre contemporain* la teatralidad es el carácter de lo que se presta a la representación escénica. Tradicionalmente, desde el punto de vista textual, la teatralidad tiene que ver con la existencia de formas de vocación escénica (como por ejemplo el diálogo) y cuya traducción en la representación ha sido ingeniosamente designada por Patrice Pavis como “*mise en signe*”. La teatralidad se relaciona también con la existencia de fuerzas contradictorias asumidas por los personajes, y de metas claramente identificables en las relaciones establecidas por el intercambio de réplicas. Es precisamente lo que permite diferenciar el teatro de la novela o de la poesía. Sin embargo esta noción evoluciona en la medida en que el diálogo alternado ya no es una obligación de la escritura teatral. Además la teatralidad coincide también con el uso particular que se hace del idioma. Pero el debilitamiento de los géneros literarios y los intentos de montajes escénicos cada vez más innovadores han dado más margen a lo que se entiende por “texto teatral” hasta el punto que hoy en día cualquier texto podría ser representado. La teatralidad ha sido interpretada también equivocadamente como la celebración de lo espectacular y del exceso, cuando sabemos que existen formas mínimas de teatralidad. Michel Corvin subraya en su *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* que la noción por muy abstracta que sea se inscribe en la historia y que tal vez no existe más que una diferencia de grado, no de naturaleza entre las manifestaciones divergentes de la teatralidad.

El teatro en el teatro

Los diccionarios suelen ser muy útiles cuando se trata de conocer los límites conceptuales de un vocablo. Para saber cómo se define un lexema como es “el teatro en el teatro” debemos recurrir a algunos diccionarios especializados en el tema:

1. Patrice Pavis¹ “Type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d’une pièce de théâtre. La pièce externe joue sur l’illusion

1 Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

que nous assistons, en tant que public, à la fois à sa représentation et à celle de la pièce interne".

2. Michel Corvin (*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*): "Structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est à dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre. A tel moment de l'action de la pièce principale se produit un changement de niveau dramatique, les protagonistes se divisent en acteurs et spectateurs d'une nouvelle action dramatique sans solution de continuité entre histoire enchâssée et histoire enchâssante"

Retengamos pues los elementos básicos que nos proporcionan estas dos definiciones y que afectan fundamentalmente

1. a la estructura:

- a) una obra de teatro contiene en su interior una acción dramática diferente de la que la engloba, lo que va a conllevar un cambio de nivel en la acción dramática.
- b) este cambio de nivel implica una duplicación interna de agentes dramáticos: los personajes de la acción principal se repartirán los papeles: unos serán "espectadores" y otros serán personajes en el interior de la acción secundaria o engastada.

2. a la temática: la actividad teatral puede convertirse en el objeto y tema de la representación.

3. al punto de vista: al mostrar en escena a actores que fingen estar haciendo teatro dentro de una obra de teatro, el dramaturgo lleva al espectador real o "externo" a identificarse con el personaje-espectador de la obra representada y a restablecer su verdadera condición, esto es, la de estar en el teatro y de no asistir más que a una ficción, destruyendo así la ilusión de realidad. De esta forma, el espectador asiste a su imagen reflejada en el espejo de la ficción pero a sabiendas de que no es su propio yo, sino sólo su reflejo. De esta forma se recupera la mirada como etimología común de espectáculo y espejo:

[SPECTO > contemplar, mirar; *spectaculum*> lo que se ofrece a la vista; *spectator*> contemplador, observador, testigo

SPECULOR> observar, atisbar, mirar, atalayar; *speculator*> observador, espía, explorador, investigador; *speculum*> espejo]

Nos dice Pavis que: "La fascinación ejercida por esta forma es la de mirar su propia mirada, invertir los signos de la relación teatral, de ser a la vez actor y espectador"

Pero ¿desde cuándo ha existido esta fascinación de mirar la propia mirada? Todos los estudiosos del teatro en el teatro coinciden en que el coro del teatro griego y el papel que jugaba el prólogo en algunas obras medievales eran ya un esbozo de este procedimiento. Pero la forma estructurada, tal como hoy la conocemos, surge poco después del Renacimiento, en la confluencia de las dos tendencias dramáticas, clásica y medieval, impulsada por el triunfo de la escena de la ilusión a la italiana y el descubrimiento de la perspectiva y la profundidad

abstracta de campo generada en el "quattrocento". La puesta en escena de un personaje representando el papel de espectador, en un momento en el que ya no hay participación del público ni intercambio entre actores y espectadores -como era el caso del teatro medieval- significa tomar conciencia de ese divorcio y, de alguna manera, asumirlo al intelectualizarlo.

La noción de la imagen especular, tan apreciada en la estética pictórica barroca, va a tener su correspondencia en el ámbito dramático del teatro en el teatro. Es el símbolo mismo del desdoblamiento: el hombre contempla su imagen reflejada en el espejo y los límites de la realidad se desvanecen; en un mundo en donde Dios es lo único auténtico, el hombre gusta de saborear lo evanescente, de jugar con lo falso y la verdad, con el ser y el parecer, con el teatro y la vida. El teatro en el teatro es sobre todo el teatro que se desdobra, que proyecta una imagen de sí mismo y que, sobre todo, provoca la confusión en el espectador que ya no distingue qué es la ficción y qué es la realidad.

Al parecer la primera obra conocida que incluye este procedimiento es la del inglés Medwall, *Fulgencio y Lucrecia* (1479) en donde unos actores (los hombres y las mujeres que lo habitan), se mueven dirigidos y regidos por un Dios dramaturgo y director, de modo que la vida no sería más que un sueño y una ilusión². A partir de esta metáfora teológica, el teatro en el teatro adquiere su forma lúdica representándose a sí mismo, al tiempo que toma conciencia de la dificultad de establecer los límites entre la vida y la ilusión. En Francia, y durante el período barroco, son numerosas las obras que incluyen este procedimiento³. La tragicomedia *Célinde* de Balthasar Baro inicia la tradición en 1628 a la que le siguen unas cuarenta obras entre las que hay que destacar *L'illusion comique* de Corneille (1636), *Le véritable saint Genest* de Rotrou (1646) y *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1664). Luego, al dominar la rigidez de la estética clásica durante casi tres siglos, el procedimiento cayó en descrédito hasta volver a interesar, ya en pleno siglo XX, a dramaturgos de talla como Pirandello, Anouilh, Brecht, Genet, Cocteau, Giraudoux o Ionesco.

El teatro en el teatro integra varios elementos que pueden o no superponerse; estos son:

- ilustración de una ideología: la concepción humanista y religiosa del mundo al final del Renacimiento (por ejemplo, *Auto sacramental* y *El gran Teatro del mundo* de Calderón)
- constituer un objetivo puramente decorativo, insertado en comedias como intermedios (algunas comedias ballet de Molière, por ejemplo, *Le bourgeois gentilhomme*)

2 Luego vendrían *Lusitânia* de Gil Vicente (1532), *Auto d'el Rei Seleucu* de Camoëns (1544) y *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1589) considerado por muchos como la primera obra "oficial" que incluye el procedimiento.

3 Georges Forestier en *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, hace un estudio pormenorizado de unas cuarenta obras francesas que incluyen este procedimiento. El estudio de Forestier es de obligada referencia para cualquier interesado en el tema.

- la ilusión dramática, ligado a la significación de la obra, sobre todo cuando se establece una relación temática entre la obra englobante/marco y la obra englobada/engastada, que permite un efecto especular o *mise en abyme* (por ejemplo, *Hamlet de Shakespeare* o *L'illusion comique de Corneille*)
- la relación entre la realidad y la ficción, como en *L'Impromptu de Versailles*, en donde Molière representa alternativamente su propia persona (obra marco) y un marqués ridículo (ensayo engastado), dando la impresión de que el personaje Molière de la obra marco es el verdadero Molière.

El concepto de puesta en abismo

El término de puesta en abismo fue acuñado por Gide en un escrito de 1893, en el que entiende por “abismo” un procedimiento heráldico consistente en introducir en el centro de un escudo una réplica miniaturizada de sí mismo. Finalmente, Dällenbach⁴ define la puesta en abismo como “todo enclave que mantiene una relación de semejanza con la obra que lo contiene”. Por consiguiente, la puesta en abismo es un órgano de repliegue de la obra sobre sí misma”. Además, Dällenbach añade la metáfora del “espejo” y la imagen de “reflexión especular” a la metáfora gideana y heráldica del “blasón dentro del blasón”.

Una de las condiciones sine qua non para que haya puesta en abismo, aparte de su necesaria relación de similitud con el relato marco, es el carácter intradieгético y metadieгético que obligatoriamente ha de presentar.

Dällenbach distingue tres tipos de puestas en abismo, según el objeto y el modo de la reflexión. Atendiendo al objeto del reflejo, tenemos: a) la puesta en abismo del enunciado, constituida por un enunciado que se refiere a otro enunciado; b) la puesta en abismo de la enunciación, que es la presentificación dieгética del productor, de la producción, del receptor y de la recepción del relato marco, así como la manifestación del contexto que condiciona esta producción-recepción; c) finalmente, la puesta en abismo del código o reflejo que responde a la pregunta “¿cómo se dice?”, constituye una manifestación del utillaje del texto que la incluye, de los elementos que entran en juego y de las relaciones que los unen, es el reflejo de los signos del texto marco a través de sus signos mismos, explicitando así su modo de operación.

Atendiendo al modo de reflexión, tenemos tres tipos de puesta en abismo: a) por reduplicación simple, es el caso del fragmento que mantiene con la obra que lo incluye una relación de semejanza; b) por reduplicación al infinito, el caso del fragmento que mantiene con la obra que lo incluye una relación de semejanza y que engasta, a su vez, un fragmento que..., y así sucesivamente;

4 Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 197.

c) por reduplicación especiosa, el caso del fragmento que ha de incluir obligatoriamente la obra que lo incluye.

En el ámbito teatral, Georges Forestier defiende que todos los tipos anteriores de puesta en abismo, establecidos por Dällenbach son también aplicables al análisis teatral. Sin embargo, en el teatro las cosas se complican más, dada la presencia de diálogos, discursos y acción dramática. De modo que el reflejo puede aparecer suscitado por tres fórmulas de engaste distintas. La puesta en abismo puede estar constituida por una canción o un discurso emitido por un personaje, en cuyo caso hablamos de puesta en abismo discursiva, por un simple diálogo sin acción, puesta en abismo dialógica, o, finalmente, por una verdadera acción dramática que desarrolla una ficción autónoma, la puesta en abismo de la ficción.

El concepto de “Impromptu”

Esta palabra deriva del latín “in promptu”, es decir hacer patente, poner a la vista, manifiesto, disponible, al alcance de la mano.

En la mayoría de los casos se traduce esta palabra al español por “improvisación”. Ahora bien, “improvisación” procede del italiano “improvisare”, de “improvviso”, imprevisto, y tiene como origen la palabra latina “improvisus”. Es, según le *Petit Robert*, “Action, art d'improviser. Parler au hasard de l'improvisation”. Es decir, expresa la idea de lo súbito. Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du Théâtre*, dice que es una “technique de l'acteur qui joue quelque chose d'imprévu, non préparé à l'avance et inventé dans le feu de l'action”. La improvisación es la técnica utilizada en la “commedia dell'arte” cuyos orígenes no están todavía bien definidos.

Observamos diferencias entre improvisación e “in promptu”. Por ello, Patrice Pavis traduce la “improvisation” por “improvisación”, y el “Impromptu” por “madrigal (impromptu)”. El *María Moliner*, sin embargo, no recoge la palabra “Impromptu” y define el “madrigal” como una “composición poética muy breve, delicada, de carácter amoroso, escrita generalmente en silva”. En el *Diccionario de la Real Academia* “impromptu” se define únicamente en relación con la música, como una “composición musical que improvisa el ejecutante y por extensión la que se compone sin un plan preconcebido”, lo que produciría una identificación con el concepto de “improvisación”. En español, en todas las diferentes acepciones de la palabra, y de sus derivados, la idea es la de algo no preparado.

Por otra parte, la ausencia de una traducción, al español, adecuada, destaca la peculiaridad del género. En efecto, el “impromptu” es una obra corta, en general de un acto, en la que los actores se representan a sí mismos y el autor pone en escena sus doctrinas, sus intenciones sobre el teatro, su estética y los factores socio-económicos. Se caracteriza, también, por la referencia que la obra hace a la obra misma, lo que conduce a una puesta en abismo o un teatro dentro del teatro.

Molière fue uno de los primeros en utilizar esta modalidad en *L'Impromptu de Versailles*, abandonándose posteriormente hasta el siglo XX en el que las teorías sobre el teatro reaparecen revitalizadas y las posibilidades de ponerlas en práctica se hacen más factibles.

Molière: L'Impromptu de Versailles

Introducción

"L'impromptu" de Molière es representado por primera vez en 1663 en Versalles y se elabora a petición del rey con el objetivo de que Molière responda de algún modo a los detractores de su *Critique de l'École des femmes*. El tema general es el último ensayo de una comedia que aún está sin terminar y que no ha sido ensayada suficientemente por los actores; la comedia deberá ser representada de inmediato (en el plazo de dos horas) ante el rey y los actores y su director andan angustiados por la premura y por el miedo a no ser capaces de hacer bien su papel.

Breve descripción de la obra

Escena 1. En la sala de la Comedia de Versalles, Molière reúne a sus actores para ensayar una nueva obra. Los actores protestan de un modo enérgico aduciendo que, dado del poco de tiempo de que disponen, nunca llegarán a aprenderse sus papeles; Mlle. Béjart pregunta por qué no continuar el proyecto de la "comedia de comediantes" esbozado hace algún tiempo por Molière; éste responde parodiando la dicción y el modo de actuar de los actores rivales del Hôtel de Bourgogne.

Escena 2. Un "fâcheux" (La Thorillière) entra en escena e inoportuna a Molière y a sus actores con mil preguntas, al tiempo que merodea alrededor de las actrices. A duras penas consiguen librarse del inoportuno.

Escena 3. Por fin comienza el ensayo (es decir, la comedia "interior"): dos marqueses (representados por Molière y La Grange) discuten arrogándose el honor de ser los marqueses a quienes Molière hace referencia en su obra *La critique de l'École des femmes*.

Escena 4. "L'homme de qualité" (Brécourt) consigue calmar la disputa y ponerlos de acuerdo arguyendo que Molière no hace sino describir caracteres generales.

Molière interrumpe el ensayo (vuelta a la comedia-marco) para afirmar que le quedan aún muchos caracteres por describir para completar su repertorio. Luego explica a sus compañeros cómo deben hacer en la actuación de sus papeles respectivos.

Escena 5. Se retoma el ensayo (de nuevo, comedia "interior"): entran dos "preciases" (Mlle. Du Parc y Mlle. Molière), una "prude" (Mlle. de Brie) y un poeta (du Croisy). Entablan la conversación sobre Bourseault y su *Portrait du peintre*, y lo que conviene hacer ante las calumnias contenidas en esta obra contra Molière.

Interrupción de Mlle. Béjart (comedia "exterior"): ¿por qué no le ha replicado ya Molière de manera contundente? El jefe explica a su grupo que sus enemigos no merecen tal esfuerzo, y que la mejor respuesta a éstos serán las próximas obras que aún le quedan por escribir.

Escenas 6 a 11. Varios mensajeros (Béjart y 4 "nécessaires") van llegando sucesivamente y anuncian la inminente llegada del rey. La inquietud va creciendo entre los actores. Pero el último mensajero anuncia que el rey, avisado de las dificultades en las que se encuentran los actores, les concede un plazo para la preparación de la nueva obra. Fin del "ensayo" y de la comedia.

Estructura

En prosa, con un solo acto y 11 escenas, lo primero que se aprecia en esta obrita de circunstancias, además de los dos niveles de la ficción de los que hablaremos a continuación, es la asimetría de las dos mitades: toda la enjundia de la obra reposa en las cinco primeras escenas, constituyendo las seis últimas una precipitación redundante de un final amenazador que termina felizmente en una paradoja: la no realización de lo que se lleva preparando desde el inicio. De este modo, con este final inesperado, Molière abunda en una de las cosas que le interesa demostrar en esta obra: lo importante es el proceso del ensayo y las dificultades que vive el equipo técnico del teatro en la preparación de una obra dramática.

Los dos niveles de la ficción

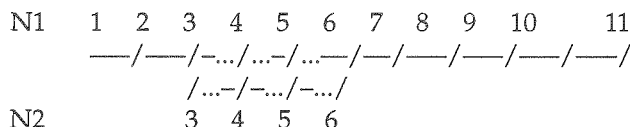
Dentro de la tradición barroca del teatro en el teatro, Molière no se contenta con aplicar este procedimiento sino que explora todas sus posibilidades.

El nivel 1, la obra-marco o "exterior", sería la situación precisa, aunque cotidiana, en la que se encuentra cualquier grupo de actores en el ensayo de una de sus obras. En este nivel, Molière se representa a sí mismo en tanto que autor y director de teatro que da órdenes e indicaciones a sus actores, los cuales se representan también a sí mismos. No obstante, en este nivel hay unos actores (La Thorillièrre y Béjart) y unos personajes (los cuatro criados o "nécessaires") que entran y salen del escenario y que permiten los cambios de escena; éstos hacen un papel de emisarios o bisagras con el exterior.

El nivel 2, la obra engastada o "interior", lo constituye el material-diálogo, objeto de la futura representación a la que tendrá acceso finalmente el gran espectador que es el rey y que pretende ser una especie de continuación de la *Critique de l'École des Femmes*; los personajes son algunos de los tipos o caracteres que aparecían ya en esta obra y que se nos dan a conocer gracias a las indicaciones metateatrales del director-Molière del primer nivel.

Pero los cambios en los dos niveles de la ficción no son ni previsibles ni evidentes, y es por ello por lo que los editores de las diferentes ediciones deben recurrir a cambios en la tipografía (en cursiva o con comillas) para significar el cambio y avisar al lector de cuándo se produce el mismo.

Si quisiéramos representar gráficamente la distribución de escenas teniendo en cuenta los cambios en los dos niveles de la ficción, el esquema de la obra sería el siguiente:



en donde las rayitas representan en qué nivel nos hallamos, los puntos nos indican el cambio de nivel y las verticales en qué escena o momento de la escena se produce. De este modo puede apreciarse cómo la comedia engastada o interior se inicia a partir de la escena tercera y cómo se produce el cambio de nivel alternativamente y de modo casi imperceptible en el interior de las dos siguientes escenas. Esto contribuye, sin duda, a debilitar la ruptura de los dos niveles y a acrecentar la ilusión del espectador que cree asistir verdaderamente a un ensayo de la "troupe" de Molière.

Estructuración de los personajes

Nivel 1

actores/personajes

MOLIÈRE

BRÉCOURT

DE LA GRANGE

DU CROISY

MLLE DU PARC

MLLE BÉJART

MLLE DE BRIE

MLLE MOLIÈRE

MLLE DU CROISY

MLLE HERVÉ

LA THORILLIÈRE [marquis fâcheux]

BÉJART [homme qui fait le nécessaire]

4 sin nombre ["nécessaires": criados]

Nivel 2

personajes¹

"marquis ridicule"

"homme de qualité"

"marquis ridicule"

"poète"

"marquise façonneuse"

"prude"

"sage coquette"

"satirique spirituelle"

"peste douceuse"

"servante précieuse"

Todos los actores se representan a sí mismos en el primer nivel, incluido Molière en su papel de director de la compañía, excepto LA THORILLIÈRE, BÉJART y 4 "nécessaires", que dentro del nivel 1 representan un rol diferente de ellos mismos y que no participarán en el nivel 2.

En este nivel 2, los "marquis ridicules", las "prudes", las "précieuses", son caracteres, casi "tipos" no individualizados, al estilo de la *commedia dell'arte*, que tienen siempre el mismo aspecto y la misma forma de expresarse. Por eso,

1 La indicación de los caracteres del segundo nivel no son de Molière puesto que la primera edición del *Impromptu* espóstum (1682) mientras que la primera representación se efectuó en 1663.

casi todos los personajes de este nivel 2, aunque hagan referencia a personajes ya conocidos de la *Critique de l'École des femmes*, ni siquiera tienen un nombre propio sino sólo un estatus: “marquis, chevalier, prude, précieuse”...

Curiosamente, incluso cuando nos hallamos en el nivel 2 y los actores-personajes están representando el papel asignado de marqués o de coqueta, la didascalia presentadora de personajes mantiene los nombres de los actores y no de los personajes que representan; ¿es decisión de los sucesivos editores, o, por el contrario, hay un deseo de recalcar la ruptura de la ilusión y abundar en lo ficticio del desdoblamiento del actor, como si se nos quisiera impedir que olvidásemos que lo verdaderamente importante es la figura y el trabajo del actor?

[Dado el límite de esta comunicación, nos es imposible abordar en ella los aspectos espacio-temporales de esta obra en estrecha relación con los dos niveles de acción dramática y que exigiría sin duda una atención pormenorizada. Nos ha parecido más interesante centrarnos en la *mise en abyme* que, a nuestro entender, es lo más particular y novedoso que aporta esta obra de Molière, una de las menos representadas con posterioridad]

La puesta en abismo

La novedad que introduce Molière en su “Impromptu” es plantear, en forma de comedia, una reflexión explícita sobre el hecho teatral. Inspirado en la idea barroca del teatro en el teatro y en la técnica de la improvisación de los cómicos italianos, Molière va mucho más allá, planteando una reflexión activa del trabajo interno del actor, del director, etc., y de sus “contraintes”. En esta obra se recogería el sentido etimológico de “in promptu”, es decir, de desvelar, de dar a conocer —de forma práctica— al público espectador todos los entresijos del arte teatral. Es como una invitación al público profano, y de una manera didáctica y gráfica, a entrar en el mundo de la farándula y a la vida entre bastidores: cómo se vive el teatro desde dentro, cuáles son las dificultades y problemas cotidianos a los que se enfrentan los actores fuera del escenario.

El procedimiento del teatro en el teatro le sirve a Molière para poner en abismo la misma enunciación teatral, tal y como ha sido descrito y definido por Dällenbach.

El nivel 1 de la comedia constituiría una enorme didascalia teatralizada en donde queda reflejada a la perfección la triple condición de autor, director y actor que personalizó Molière, es decir, constituye un metalenguaje del arte teatral: Molière-director indica a sus actores cuándo, cómo y en qué tono deben intervenir, o con la ayuda de qué gestos o qué movimientos, cuáles son los objetos que deben utilizarse, etc.

—(...)

(A La Grange) Souvenez-vous bien, vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents “La, la, la, la, la, la!” Rangez-

vous donc, vous autres; car il faut du terrain à deux marquis, et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace. (A la Grange) Allons, parlez. (esc.3)

Gracias a este aparente ingenuo artificio, Molière nos procura uno de los mejores documentos de la técnica teatral empleada en el siglo XVII francés. Preocupado por pintar "caracteres" y costumbres sociales de su tiempo, Molière se emplea en describir, no sólo los rasgos psíquicos más característicos de cada personaje, sino también su forma exterior de expresarse. Al espectador de entonces se le presentaban, bajo la forma de parodia, los tipos mundanos con los que se codeaban cotidianamente y que le eran muy fáciles de reconocer; para el público de hoy, por el contrario, supone una fuente muy valiosa de información, permitiéndonos imaginar perfectamente cuáles eran los rasgos de comportamiento que definían aquellos personajes; he aquí algunos ejemplos:

(...)

(A du Croisy) Vous faites le POÈTE, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, **ce ton de voix prétencieux, et cette exactitude de prononciation** qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.

(A Brécourt) Pour vous, vous faites un HONNÊTE HOMME DE COUR, comme vous avez déjà fait dans *La critique de l'École des femmes*, c'est-à-dire que **vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible.**

(A Mademoiselle Béjart) Vous, vous représenterez une de ces femmes qui, pourvu qu'elles ne fassent point l'amour, croient que tout le reste leur est permis, de ces femmes qui se retranchent toujours fièrement sur leur pruderie, regardent un chacun de haut en bas, et veulent que toutes les plus belles qualités que possèdent les autres ne soient rien en comparaison d'un misérable honneur dont personne ne se soucie. Ayez toujours ce caractère devant les yeux, pour en bien faire les grimaces. (esc.1)²

Pero Molière no se limita a reproducir el tono de voz, gestos y actitudes de los tipos mundanos que pululaban en su tiempo, sino que también integra en su obra, ridiculizándolos, la dicción ampulosa y el juego teatral artificial y forzado de los actores del Hôtel de Bourgogne:

2 La negrita es mía

MOLIÈRE, imitant Beauchâteau, aussi comédien, dans
les stances du Cid.
Percé jusques au fond du cœur... etc
Et celui-ci, le reconnaitrez-vous bien dans Pompée de
Sertorius?
(Imitant Hauteroche, aussi comédien)
L'inimitié qui règne entre les deux partis
N'y rend pas de l'honneur..., etc.
MADEMOISELLE DE BRIE. —Je le reconnais un peu,
je pense.
— Et celui-ci? (Imitant de Villiers, aussi comédien.)
Seigneur, Polybe est mort...etc.

Esta contextualización —en la referencia expresa a actores de otras compañías de la época— unida a la intertextualidad constante con *La Critique de l'École des femmes*, hacen de este “Impromptu” una obra de circunstancias modélica del género. Es de creer que el espectador contemporáneo de Molière se deleitaba con estos constantes guiños cómplices que rompían, aún más si cabe, la ilusión de estar ante una ficción y no ante un auténtico ensayo de un grupo de actores en su realidad más cotidiana.

Es ese juego incesante en la sutil frontera entre la ficción y la realidad el que induce a pensar que esta puesta en abismo de la enunciación teatral es uno de los logros más importantes de Molière. No en vano, tres siglos después, cuando el hecho teatral y su metalenguaje vuelva a despertar el interés de los especialistas, será este *Impromptu de Versailles*, y no otra obra de Molière, el que sirva de modelo y de inspiración a los dramaturgos que veremos a continuación.

En alguna ocasión se le ha reprochado a Molière un exceso de pragmatismo y no haber realizado un trabajo teórico sobre el teatro; en primer lugar, decir que Molière era fundamentalmente un apasionado del teatro en acción al que entregó toda su vida; pero, además, la sola concepción y creación de este “Impromptu” sirve para refutar cualquier reproche, porque tanto esta obra como la *Critique de l'École de femmes* son una lección teórico-práctica magistral del acto teatral; ambas obras no han sido superadas y han servido de modelo a otros muchos estudiosos y practicantes del arte dramático.

L'Impromptu de Paris de Giraudoux

L'Impromptu de Paris fue representado, en 1937, únicamente en cincuenta y dos ocasiones¹, en el Théâtre de l'Athénée. Fue Jouvet quien terminó y puso en escena un esbozo que le entregó Giraudoux. Esta obra, de un acto, fue pensada para preceder, a modo de prólogo, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Se

1 Selon Jean Giraudoux. *Théâtre complet*, Paris, Livre de Poche, *La Pochotèque*, 1991, p. 1200: Depuis la disparition de Jouvet, la pièce n'a jamais été reprise de façon significative. Il y eut en 1972, au Festival de Bellac, une mise en scène d'Edmond Tamiz. Lors de la “Soirée Jouvet-Giraudoux” en novembre-décembre 1981, la Comédie-Française a présenté à la fin du spectacle un condensé de *L'Impromptu*, d'une quinzaine de pages.

trata de una “comedia de los comediantes”, pero también de una exposición sobre el teatro, sus relaciones socioeconómicas y culturales. Es, asimismo, una respuesta a los ataques que ciertos críticos dirigieron a *Judith* (mayo de 1937), del mismo autor.

La relación entre *L'Impromptu* y *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, así como la imposibilidad de separar, en una obra de teatro, el texto de su representación, nos ha conducido a tomar en cuenta no sólo el texto del *L'Impromptu* sino también las indicaciones dadas en cuanto al decorado, por el libro de la Bibliothèque Nationale² y el libro del teatro completo de Giraudoux³.

Lo que distingue este género de los demás no sólo es su tema sino también su estructura. Por ello vamos a centrarnos específicamente en este último punto.

Resumen

La obra comienza con el ensayo de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* al que los actores no acuden. Cansado de esperar, Renoir, uno de los personajes, decide leer el *L'Impromptu de Versailles*, momento en que los actores entran en escena, atraídos por Molière, pero se niegan a ensayar y la conversación se desvía. Luego, llega Robineau, profesor en *Siegfried* (primera obra de Giraudoux). Robineau representa a un diputado y trae dinero para Jovet⁴, actor y director de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Una conversación relativa al metateatro empieza entonces entre Robineau y Jovet, quien manda a los actores ensayar *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a un lado de la escena. Mientras tanto, un personaje maquinista y otro personaje electricista, a quienes Jovet da algunas órdenes, trabajan en el decorado durante toda la duración del acto. Esta obra se termina cuando Robineau sale de escena elevándose en la Gloria, decorado en forma de nube, tomado de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*⁵.

Estructura

Personajes

Los actores visten con ropa de calle. Actúan con sus propios nombres salvo Léon, el maquinista, Marquaire, el electricista y Robineau, personaje de *Siegfried*.

Uno de los personajes que constituye la bisagra de toda la obra es Jovet que aparece en la escena 3^a. Es el director de la representación de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, pero también del *L'Impromptu*.

En la *dramatis personae* se nombran a los actores por “les acteurs”. Los actores son, según Anne Ubersfeld⁶

2 Jean Giraudoux. *Du réel à l'imaginaire*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

3 Jean Giraudoux, *Op. cit.*

4 Jovet es actor, regidor y director de escena. Dirigió el Athénée a partir de 1934 hasta su muerte.

5 En el libro de la Bibliothèque Nationale, *Op. cit.*, p. 119 y 135.

6 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 79-81.

... un élément animé caractérisé par un fonctionnement identique, au besoin sous divers noms et dans différentes situations

mientras que el personaje tiene personalidad:

A l'acteur en tant que lexème correspondent un certain nombre de sèmes qui le caractérisent. Mais non pas l'individualité (...) l'acteur n'est pas à proprement parler un personnage.

y continúa:

... si deux personnages possèdent à la fois les mêmes caractéristiques et font la même action, ils sont le même acteur.

En la didascalia de presentación, "les acteurs" forman, pues, un conjunto con una misma característica: el actor-actor. Esta idea de una misma función resalta también en el discurso, ya que al final, cuando intervienen en la conversación de Robineau-Jouvet, emplean la primera persona del plural: "Castel - C'est même un problème pour nous (...)".

La diferencia entre la escena primera y la segunda reside en el empleo, ya no de "acteurs" sino de "comédiens". Se considera pues el comediante como diferente del personaje y del actor. Y en efecto:

...un comédien peut, dans le même spectacle jouer plusieurs personnages, et inversement l'éclatement du personnage dans le théâtre contemporain suppose qu'on puisse faire jouer le même personnage par plusieurs acteurs successivement⁷

Patrice Pavis añade que Louis Jouvet distinguió también el actor del comediante:

A contrario, L. Jouvet, dans le fil d'une tradition théorique remontant au XIXe siècle et à Diderot, a systématisé une distinction implicite entre l'acteur et le comédien. (...) Cette opposition en rejoint une autre, celle de l'acteur considéré comme fonction dramatique, comme protagoniste dans l'action, et du comédien, personne sociale engagée dans la profession théâtrale et toujours sensible derrière le rôle fictif qu'elle incarne.

Ahora bien, Jouvet completó *L'impromptu* y lo puso en escena. Por consiguiente no puede ser una coincidencia el que haya utilizado dos términos diferentes. Aparecen, así, dos niveles contrapuestos: la realidad y la ficción. La entra-

7 Ibid., p. 48-49.

da de Robineau es la que borra el término “acteur”. Se encargará de la ficción y el espectador no tiene ya que tomar a los comediantes por personajes de ficción sino realmente como comediantes. Podemos apreciar aquí toda la ambigüedad y la intención de confundir: cuando Robineau llega (escena secundas) ya no se sabe si los comediantes desempeñan un papel o no. En efecto, aunque el espectador sepa en la escena primera que los comediantes actúan, la llegada de Robineau rompe esta ilusión.

Es evidente pues que Robineau es otro personaje de importancia, como Jouvett, ya que, de entrada, aparece como un ser de ficción, no sólo porque es un personaje de la primera obra de Giraudoux, sino porque su ropa es totalmente diferente a la de los demás (“en jaquette et haut-de-forme”, escena 2ª). Asimismo representa al Estado; los focos están dirigidos hacia él; se eleva en la Gloria, hacia la gloria, convirtiéndose en el punto de mira de los espectadores, representando a la vez el teatro y todo lo que está fuera de la escena y fuera del teatro. Por consiguiente, se sitúa más allá de la escena, tanto metafórica como realmente: rebasa el ámbito de *L'Impromptu*, del teatro, del ensayo.

La ambigüedad de esta obra, que se sitúa entre la ilusión y la realidad, tiene su clímax en la escena 4ª ya que Robineau niega ser actor:

Robineau —Je ne me vois pas, devant une assemblée de comédiens réputés, essayant de dire “le petit chat est mort”. Ce soir, oui, à la commission du budget, devant les députés mes collègues, qui s'intéresseront passionnément à l'expérience, mais certes pas ici.

Esto hace de él un actor clave, que se sitúa entre la realidad y la irre realidad del actor-personaje. Todo esto lo corrobora “La petite Véra” que dice, en la primera escena: “le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel”.

Este personaje es, de hecho, una plasmación de la enunciación enunciada de la obra, es decir, el metateatro. Giraudoux escribe no sólo para exponer sus ideas sobre el teatro sino también para responder a las críticas hechas a su *Judith*. Toma, así, un personaje de su primera obra, *Siegfried*, de la cual Robineau es la metonimia. Además el éxito de esta obra está metaforizado por Robineau, está simbolizado por la Gloria, la máquina-nube de la *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, en la primera escena del *L'Impromptu*.

El Espacio

El escenario está vacío con algunos elementos del decorado de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu n'aura pas lieu*⁸. Sabemos, mediante el diálogo, que aparecen elementos de decorados de otras puestas en escena, particularmente de *Les femmes savantes* de Molière.

8 Jean Giraudoux, *Ibid.*, p. 135

El espacio está apuntado, no sólo por los desplazamientos de personajes, sino también por los silencios y la mirada de los actores.

Desde la primera escena el espacio aparece dividido, ya que en el escenario entran, poco a poco, los personajes: la relación espacial se sitúa así entre el observador y el observado. El espacio se reunifica una vez que todos los personajes han entrado. La escisión reaparece con la llegada, desde el exterior, de Robineau. El doble espacio es, así, obtenido gracias a una mirada que marca una distancia, que se cierra de nuevo cuando sube al escenario (escena segunda). Luego, los personajes van a ensayar a un lado del escenario: el espacio está otra vez, dividido. Por fin, a medida que los actores intervienen en la conversación de Robineau y Juvet, dejando de ensayar, los dos espacios se vuelven a reunir hasta las últimas replicas de la obra, en la que Robineau se eleva: la división no se hace ya en un plano vertical sino horizontal. Existe, pues, un eje sintagmático: el desarrollo de la acción y los diferentes engarzamientos; y un eje paradigmático que constituye la sustitución del *L'Impromptu* por *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

El teatro dentro del teatro

Si comparamos las tres obras, *L'Impromptu* de Giraudoux, el de Molière y *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, no podemos decir que haya una puesta en abismo, en la medida en que no hay desdoblamiento temático: "la obra no se refleja en sí misma". Sólo hay engarzamientos que ofrecen similitudes temáticas con la obra cuadro, similitudes a menudo connotadas más que afirmadas. Pero, ¿hay un teatro en el teatro?

Impromptu de Versailles

El ensayo al principio de *L'Impromptu* de Molière sería un teatro dentro del teatro. En efecto, se trata de un paréntesis dentro de la acción con vuelta a la obra cuadro. Pero, ¿cómo esta obra interior da sentido, concuerda, con el sentido de *L'Impromptu*? Al igual que en *Comédie des Comédiens*, existe una unión entre la pieza engarzada y la pieza engarzante si bien aquélla no está realmente integrada en la acción principal. Existen, claro está, puntos de encuentro. En efecto, *L'Impromptu* de Molière y el de Giraudoux tienen el mismo título; responden los dos a críticas recibidas por una obra anterior; los dos tienen como pretexto el ensayo de una obra; y Giraudoux toma como ejemplo de cuál debe ser el papel del Estado hacia el teatro, el papel que desempeñó Luis XIV en la obra y vida de Molière (escena cuarta).

Siegfried

Un segundo engarzamiento, metonímico, tiene lugar con la llegada de Robineau que representa *Siegfried*. Este engarzamiento constituye una yuxtaposición de *Siegfried*, sobre *L'Impromptu*, ya que este personaje va a estar presente a partir de la escena segunda y durante todo el acto. No existe pues un vaivén entre *Siegfried* y *L'Impromptu*. Los dos niveles de ficción quedan siempre en paralelo.

La Guerre de Troie

Un tercer engarzamiento tiene lugar, se trata de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, que se presenta primero por el ensayo de los actores:

Jouvet: Non! Non! On peut dire beaucoup de choses en un quart d'heure! Restez les enfants... Pour cette scène, le meilleur décor c'est sûrement les comédiens. Faites une petite scène à l'italienne, là, au jardin. Et aussi répondez vous-mêmes, quand je serai coi...

Existen varias relaciones que se establecen entre la obra marco y la obra interior. La función del ensayo de ésta, sirve de transición ya que seguirá a *L'Impromptu*. Pretexto, pues, que da a la obra cuadro la ilusión de lo real. La transición se hace poco a poco. Primero, los actores que están en el jardín intervienen progresivamente. Luego, simbólicamente y por contigüedad espacial, Robineau sustituye al Iris de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, y por tanto se eleva hacia la gloria.

Esta obra, así como la alusión a *l'Ecole des Femmes* ("le petit chat est mort"), sirven de testimonio a la obra cuadro. Es el talento de los actores lo que se muestra, igual que en *L'Impromptu de Versailles*.

El decorado y la puesta en escena son también esenciales a la "mise en signe" del engarzamiento de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Además el electricista y el maquinista trabajan en el decorado durante toda la representación bajo las directrices dadas por Jouvet. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* constituirá, pues, la tela de fondo constante de *L'Impromptu*.

Por otra parte sabemos que *L'Impromptu* de Giraudoux sólo era un esbozo dado a Jouvet para que lo completara:

Je ne sais où vous êtes, et je confie *L'Impromptu* à la poste (...) je compte bien d'ailleurs que vous ne le laisserez pas à cet état d'ébauche. Vous avez à le compléter, à l'illustrer, et à en baptiser les acteurs, (...) Annotez au crayon, à l'encre, au sang.⁹

Está claro, pues, que si Giraudoux es el autor, no lo es menos Jouvet. Con este enfoque se entiende la importancia de la puesta en escena y del decorado. De ahí la presencia del actor-decorador: Emilie Villard, en el papel de Léon Deguilloux, el maquinista y Paul Ménager, en el de Léon Marquaire, electricista.

En estos diferentes engarzamientos se nota que Jouvet es director de teatro, como lo era Molière en su *Impromptu*. Añade a su papel de actor-director el papel de actor defensor de la causa del teatro cuando empieza la conversación con Robineau.

9 Lettre à Louis Jouvet, cité dans Jean Giraudoux. *Du réel à l'imaginaire*. Op. cit., p. 136.

Se ve pues, que en el final de esta obra, se da una fusión total del enunciado y de la enunciación: Molière es retomado, Robineau se eleva en la gloria mientras que los otros personajes lo miran. La aceptación de las ideas de Jovet por Robineau, sus palabras finales: "Tant mieux!... C'est du théâtre!", caracterizan esta fusión. Hay pues un retorno al punto de partida y, luego, un vuelo hacia la segunda representación: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Además, al final de la obra "quelques figurants avaient revêtu à la dernière scène les costumes de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*... en guise de transition".¹⁰

Este Impromptu no tiene la misma estructura que los demás que se van a tratar aquí. Se puede también subrayar que en el que nos ocupa hay una voluntad de no teatralidad, quizás omitida en el ensayo de *L'Impromptu de Versailles*. Además, el hecho de que los personajes hacen un ensayo a la italiana lo demuestra. Este Impromptu es principalmente una diatriba y también una revelación de las ideas teóricas teatrales de Giradoux, así como una defensa del teatro: un teatro sobre el teatro. La importancia de esta obra y su relación teórica-práctica puede leerse en el libro *Jean Giraudoux*, de la Bibliothèque Nationale:¹¹

Appelé à défendre le 8 décembre 1937 devant la commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts son projet de loi concernant la réorganisation des théâtres nationaux, le Ministre de l'Éducation Nationale réclame à Jovet le texte de la pièce dont certains passages vont inspirer son intervention et entraîner l'adoption du projet par la Chambre le 10 décembre.

Los temas son numerosos, el problema de la intertextualidad, así como el de la auto-textualidad están también presentes en esta obra. Es evidente que todo esto no puede ser abordado aquí. Esta comunicación no es más, pues, que un esbozo que habrá que desarrollar.

Bibliografía

- COCTEAU, Jean: *L'Impromptu du Palais-Royal. Divertissement*, Paris, Gallimard, nrf, 1962.
- FORESTIER, Georges: *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.
- GIRAUDOUX, Jean: *Théâtre Complet*, Paris, Le livre de Poche, *La Pochotèque*, 1991.
- GIRAUDOUX, Jean: *L'Impromptu de Paris. Un acte.*, Paris, Grasset, 1988.
- HOULET, Jacques: *Le Théâtre de Jean Giraudoux*, Paris, Pierre Ardent, 1945.
- IONESCU: *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du Berger*, Paris, Gallimard, 1955.
- MERCIER-CAMPICHE, Marianne: *Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine*, Paris, Domat, 1954.
- MOLIÈRE, *La Critique de l'Ecole des femmes. L'Impromptu de Versailles*, Paris, Hachette, *Classiques Hachette*, 1994.

¹⁰ Dans *Jean Giraudoux. Théâtre Complet*, Op. Cit., p. 1197.

¹¹ Op. cit., p. 138

PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

ROBICHEZ, Jacques: *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, SEDES, 1976.

UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin Sup, lettres, 1996.

"L'Impromptu de l'alma" de Eugène Ionesco (1956)

Esta obra aparece en el momento de mayor éxito del brechtismo, época en la que, Ionesco dirige serios reproches a los intelectuales "de izquierda". En efecto, en *Notes et contre-notes* afirma:

Ce que je reproche aux brechtiens, c'est qu'ils sont des terroristes¹. Más tarde, escribirá, hacia 1960: "L'avant-garde ne peut plaire ni à droite ni à gauche puisqu'elle est anti-bourgeoise. Les sociétés figées ou en train de se figer ne peuvent l'admettre. Le théâtre de Brecht est un théâtre qui achève d'installer les mythes d'une religion dominante défendue par les inquisiteurs et qui est en pleine période de fixation²

Por lo tanto debemos considerarla como una reacción de Ionesco en contra del teatro "comprometido", bien sea "épico" o "dialéctico", bien sea "existencialista", pero también en contra del teatro de "boulevard" estancado en sus normas y tradiciones. Varios factores permiten entender la postura tal vez excesiva del polemista. En primer lugar, atribuye el cambio brusco de postura de Adamov –quien renegó de la estética de sus primeras obras a favor de un teatro "comprometido"– a la influencia de su entorno (el *Brechtismo* y el Marxismo a los que se adhirieron su esposa y algunos amigos). En el texto, Ionesco alude a la anécdota como sigue:

Ionesco: Messieurs, peut-être, le théâtre est-il, simplement le drame, une action, une action dans un temps et un lieu donnés...

(...) Bartholoméus I, à Ionesco: Savez-vous qui a dit cela bien avant Aristote? Bien avant!

Ionesco: je ne sais...

Bartholoméus I: Adamov, Monsieur. (...) Seulement, depuis, Adamov est bien revenu de son erreur³

Por otro lado, con toda evidencia, el dogmatismo ideológico le recuerda el espectro de los años treinta, la experiencia traumatizante de las luchas ideológicas que ensangrentaron Rumanía y otros países de Europa.

La obra pone en escena a Ionesco (nivel 1) escribiendo una obra "*El Camaleón del pastor*" cuyo personaje principal, Ionesco (nivel 2), escribe una obra sobre el teatro "*El Camaleón del pastor*".

1 *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Coll. "idées", Paris, 1966, pág. 302.

2 *Idem*, pág. 314.

3 *Les Chaises / L'Impromptu de l'Alma*, Gallimard, coll. Folio, n° 401, Paris, 1989.

Ionesco: (...) En réalité, je me mets moi-même en scène pour entamer une discussion sur le théâtre, pour y exposer mes idées..."
(...) Je parlerai donc du théâtre, de la critique dramatique, du public...
(...) J'exposerai mes propres points de vue.
(...) Ce sera un impromptu.⁴

Como vamos a ver, la llegada e intervención de cada *Bartholoméus* nos hace pasar de un nivel de ficción a otro. Siguiendo la estrategia narcísica que ya se encuentra en *L'Impromptu de Versailles*, Ionesco se representa a sí mismo bajo los rasgos de un escritor dormido. Está en su casa "trabajando", entre los libros y los manuscritos con la cabeza apoyada en la mesa. Tiene en la mano un bolígrafo que sostiene con la caperuza en alto. La habilidad del dramaturgo consiste en adoptar la actitud del humorista que se ríe de su propio personaje. Aquí, de entrada, está roncando cuando se supone que está viviendo las ansias de la creación.

Luego uno detrás de otro llegan los tres *Bartholoméus* vestidos con toga de doctor. *Bartholoméus I* le pregunta a Ionesco si ha terminado de escribir su última obra de teatro para que la represente "una compañía de jóvenes actores científicos para un público popular selecto". Habiéndose dejado convencer para leer el primer borrador de la pieza, "Ionesco" empieza a leer exactamente lo que el público acaba de ver. Con lo cual, la obra marco y la obra engastada quedan totalmente sincronizadas. Por consiguiente, si nos remitimos a la tipología establecida por L. Dällenbach, una típica "puesta en abismo por reduplicación al infinito o repetida"⁵ se ha realizado. En efecto, este hábil juego de espejo se repite inmediatamente con la llegada del segundo *Bartholoméus* que vuelve a decir las mismas frases que el primero; en esto, el tercero entra reiterando las mismas réplicas pidiendo a Ionesco que lea su obra, el cual vuelve a empezar como al principio. Con lo cual, este reflejo especular no sólo atañe a los dos niveles de ficción -obra marco y obra engastada- que van alternando a lo largo de la exposición, sino también dentro de la obra marco, las réplicas, los movimientos y el vestuario de los tres *Bartholoméus* convergen y se repiten. De nuevo llaman a la puerta y podríamos creer que un círculo vicioso se está cerrando del que no se podrá salir. Al término de esta exposición, cabe preguntarnos de que "círculo vicioso" se trata, y es en las dos soluciones que presenta *Bartholoméus II* para salir de él donde estriba la respuesta:

Ionesco: Le cercle vicieux peut avoir ses vertus!
Bartholoméus I: A condition de s'en tirer à temps.
Ionesco: Ah, oui, ça, oui... à condition de s'en tirer.
Bartholoméus II: Et l'on peut s'en tirer que d'une seule

⁴ Idem, págs 100, 101 y 102.

⁵ *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Referirse a la definición expuesta por la Doctora D^a Monserrat Morales Peco en la parte introductiva.

façon: *la bonne*(...) On ne s'en tire, du cercle vicieux, qu'en s'y enfermant. Ainsi, n'allez pas ouvrir la porte, le cercle vicieux se refermerait davantage... sur vous..
 (...) Bartholoméus I: Substituez à l'expression "s'en tirer", celle de "s'en distancier" qui signifie "prendre ses distances", et vous comprendrez. Précisons: on ne se distancie, par exemple, du cercle vicieux, qu'en n'en sortant pas; on en sort, au contraire, en restant dedans. Il s'agit d'un intérieur expérimentalisé de l'extérieur, ou d'un extérieur expérimentalisé de l'intérieur. Car, plus on est distant...
 Bartholoméus II: ... plus on est proche...
 Bartholoméus I: ... et plus on est proche...
 Bartholoméus II: plus on est distant... C'est l'électrochoc de la distanciation, ou effet Y⁶

Tomando como punto de partida de nuestro comentario esta última réplica, el "efecto Y" es en realidad el efecto V (*Verfremdungseffekt*) o sea la noción de *distanciación* relacionada con el juego del actor, que nuestro autor reducirá al absurdo a lo largo de la obra y que el propio B. Dort define como sigue:

La fonction de l'acteur n'est pas seulement de jouer son personnage: elle est aussi une méditation (...), il est en quelque sorte le délégué de la salle sur scène⁷

Por otro lado, no debemos olvidar que los tres *Bartholoméus* representan a tres famosos críticos de los años cincuenta tal como nos lo recuerda el mismo Ionesco:

L'Impromptu est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis: Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études: ce sont eux qui l'ont écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier. Ce personnage n'est pas réussi. Malgré sa férocité verbale, je ne lui en veux pas. Et pourtant, c'est le critique le plus dangereux⁸

R. Barthes et B. Dort eran los pilares de la revista "*Théâtre populaire*" donde aparecen numerosos artículos dedicados a Brecht; J.J. Gautier, representante de la crítica teatral conservadora y burguesa, era cronista de "*Le Figaro*" donde publicaba comentarios virulentos en contra de Ionesco. En la obra, sus personajes desempeñan el mismo papel, cuya acción simbolizada en el "*círculo vicioso*" consiste en ensañarse con *el dramaturgo Ionesco*, cercarlo y acobardarlo hasta que abandone su concepción del teatro para adoptar los principios de la *distanciación*. Lo cual le hace decir a Ionesco:

6 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, págs 106 - 108.

7 *Lectures de Brecht*, de. du Seuil, Paris, 1960, págs 196 -197.

8 *Notes et Contre-notes*, Ibid, pág. 187.

Le cercle vicieux peut aussi avoir ses vertus! (...) à
condition de s'en tirer⁹

Asimismo en la óptica de los *Bartholoméus*, el "círculo vicioso" remite a la estética ionesquiiana considerada en uno de sus rasgos más característicos, es decir la *dramaturgia circular*¹⁰ de la que procuran *distanciarlo*. Sabido es que Ionesco gusta de jugar con el significado de las palabras, no debemos extrañar-nos de la ambivalencia de la réplica de

Bartholoméus II cuando añade:

Et l'on peut s'en tirer que d'une seule façon: la bonne¹¹

En efecto, en un principio "*la bonne*" se entiende como adjetivo substantivado refiriéndose a "*façon*"; pero si nos situamos de nuevo en el contexto de la obra, "*la bonne*" puede entenderse como "la criada", es decir la cuarta persona que llama a la puerta en la exposición, se queda silenciosa durante todo el proceso de re-educación del dramaturgo Ionesco, y que en el epílogo vuelve a manifestarse para desvelar su identidad. Observamos pues como Ionesco, desde la exposición, nos ofrece de forma enigmática el desenlace de la escueta acción dramática reducida a la lucha del dramaturgo contra sus verdugos.

El cuerpo de la obra es decir el desarrollo se puede dividir en siete fases separadas entre sí por los cambios temáticos en el diálogo o los puntos de inflexión de la acción dramática. En la **primera fase (pp. 107-112)**, los *Bartholoméus* emprenden la re-educación de Ionesco. No están de acuerdo pero cómo cada uno habla sin escuchar a los demás, no tiene mucha importancia: consideran que el dramaturgo debe afirmar su distanciación respecto al círculo vicioso donde tiende a encerrarse para situarse como "*être-dans-le-coup-hors-du-coup*". Y viceversa. En la **segunda fase (pp. 112-118)**, cuestionan a Ionesco sobre los autores que ha leído. Consideran que Esquilo, Sófocles y Eurípides están desfasados, que Shakespeare y Molière son autores reaccionarios que explican su mentalidad de pequeño burgués. Luego llegan a la conclusión de que su mente no ha sido dirigida convenientemente, que hay que corregirla como sea, y que de momento poco importa en qué sentido. Hay que comenzar por lo más urgente. La **tercera fase (pp. 118-138)** consta de un conjunto de preguntas destinadas a evaluar los conocimientos de nuestro autor y por otra parte a definir **lo que es el teatro**. Los dos primeros *Bartholoméus* son partidarios de un teatro instructivo, y examinan los distintos medios de los que dispone el público para dar a conocer sus sentimientos. Con lo cual le enseñan que los espectadores no deben venir al teatro para divertirse, que deben someterse a exámenes y que se les pondrán notas, que el teatro es un curso nocturno obligatorio, que los festivales son clases de verano

9 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, pág. 106.

10 Ver al respecto en el estudio de Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, éditions Klincksieck, Paris, 1972, los capítulos III y IV titulados respectivamente "De l'encerclement au cercle" y "Les variantes dramaturgiques du cerce et leur signification", págs 76 - 99.

11 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, pág. 106.

para espectadores atrasados. Finalmente imponen a *Bartholoméus III* su concepción del teatro, practicando una vez más una dialéctica paradójica. Este procedimiento también lo utiliza Ionesco al inicio de **la cuarta fase (pp. 138-140)** para hacer frente a la agresividad de sus adversarios y justificar su desplazamiento furtivo hacia la puerta de la calle:

Je ne m'en allais que pour mieux rester, je m'enfuyais,
justement, c'est-à-dire injustement, je m'enfuyais pour
ne pas partir...¹²

El que creía equivocadamente que el teatro es el teatro, está dispuesto a reconocer que el teatro es el antiteatro. **La quinta fase (pp. 140-162)** se presenta íntegramente como la lección teórica sobre las ciencias teatrales que imparten los tres doctores. Empieza con un fragmento caricaturesco en el que los *Bartholoméus* se deshacen en cumplidos rogando a los otros dos empezar antes. Como podíamos imaginar, terminan por hablar los tres juntos. En cuanto a Ionesco, este último ha preferido reconocer que es un ignorante y se ha resignado a escucharles docilmente para lograr de sus visitantes inoportunos el permiso de abrir la puerta a su vecina que acaba de identificarse. En **la sexta fase (pp. 162-166)**, tras la exposición de la teoría y después de consultar el libro de *Bertholus* preparan, o como dicen *historicisan* el *dispositivo escénico*, o sea la habitación de Ionesco; *desrealizan lo real* colocando carteles por todas partes; estilizan el *gestus* dramático y modifican el aspecto de Ionesco. Para terminar, suscitan la creatividad del dramaturgo por un condicionamiento apropiado: le ponen en la cabeza un bonete de asno y los cuatro personajes se ponen a rebuznar y a brincar. Ahora está autorizado a abrir la puerta siempre y cuando tenga cuidado de representar esta escena de acuerdo con los principios de la *distanciación*. Entonces Ionesco ejecuta la orden literalmente dando un paso adelante y retrocediendo dos, terminando por irse en la dirección opuesta a la puerta de entrada. Ahora, los *Bartholoméus* están satisfechos ya que su alumno se ha distanciado. No podemos dejar de relacionar esta escena con el final de *Jacques ou la soumission* donde, tal como lo indican las didascalias:

Sur la scène, les acteurs poussent de vagues miaule-
ments en tournant, des gémissements bizarres, des
croassements (...) ¹³

Ionesco lleva muy lejos su exploración de las zonas oscuras adonde nacen los instintos más elementales. Nos enseña de este modo, cómo el procedimiento por el que las fuerzas antiespirituales establecen su dominio rebaja al ser humano al nivel de la animalidad. El lenguaje ha experimentado la misma regresión a nivel lingüístico, y de tanto vaciarse de todo contenido, se confunde con sonidos que no transmiten más que sentimientos primarios, como la excitación o

¹² *Idem*, pág. 139.

¹³ *Jacques ou la soumission* en *Théâtre I*, Editions Gallimard, NRF, Paris, 1981, pág. 130.

la agresividad. En la **séptima fase** (pp. 166-175), alertada por tales ruidos un tanto insólitos *Marie*, la mujer de la limpieza abre la puerta estrepitosamente. Enseguida despoja a Ionesco de sus atavíos y carteles, y usando argumentos convincentes, echa a los doctores a escobazos hacia la salida, mientras estos últimos ya pelean a propósito de divergencias teóricas.

En el **epílogo**, *Ionesco* vuelve a su posición inicial, se sienta a la mesa y quedándose mirando en dirección a la puerta nos prepara una sorpresa combinada con un *efecto de distanciación*: anuncia que la obra ha terminado y pide a los actores que vuelvan al escenario. Es entonces cuando se lanza en una peroración donde critica a la crítica y expone sus puntos de vista sobre el teatro. Pero poco a poco precipitando su manera de hablar se vuelve casi agresivo y a su vez cae en la pedantería y el academismo. Entonces *Marie* toma la toga de uno de los doctores y la pone en los hombros de éste. De esta manera la burla del lenguaje de los críticos teatrales se remata con la burla de su propio lenguaje de autor. Lo cual viene a recordarnos que cuando Ionesco satiriza una forma de lenguaje no lo hace en nombre de otro sino en nombre del silencio puro y simple.

En relación con la estructura dramática, empezaremos por resaltar que la temática se reduce principalmente a una reflexión teórica; no hay acción y por tanto para que las ideas alcancen al público, lleguen a ser dramáticas, es preciso oponerlas. Es la razón por la que la obra está construida en un triple conflicto.

En primer lugar, la **oposición del autor y de los críticos**: éstos se solidarizan frente a una presa que intenta escaparseles, y que no desaprovecha la mínima ocasión de hacerlo.

A los tres doctores también se opone *Marie* quien representa el buen sentido popular. Su intervención resuelve la obra en guiñolada.

Pero aún, una rivalidad más sutil existe entre los tres críticos: los dos primeros (*Bartholoméus I* y *Bartholoméus II*) son partidarios de un teatro *comprometido*; no obstante el primero es existencialista y se define como fiel seguidor de Sartre, mientras el otro es adicto al Marxismo y al Brechtismo. En cuanto a *Bartholoméus III*, defiende el teatro de Boulevard y a Bernstein (uno de sus autores más representativos durante la primera mitad del siglo XX).

También el conjunto de la obra puede interpretarse como una serie de fases de duración variable y jalonadas por señales que el autor introduce cada vez que un personaje va a salir al escenario. De este modo, *L'Impromptu* de l'alma que aparentemente no presenta división alguna, se escinde en escenas en función de las idas y venidas de los personajes tal como lo preconiza el uso convencional.

Las señales utilizadas por los personajes son formalmente paralelas:

1. Llamam al timbre (= señal acústica)
 2. Golpean la puerta (= señal acústica)
 3. Llamada: "*Ionesco! Ionesco!*" (o similar) (= señal lingüística)
 4. Llamada: "*Ionesco! Vous êtes là*" (o similar) (= señal lingüística)
- "*Ionesco*" a su vez utiliza las señales siguientes:

5. Sentado a la mesa (= señal óptica)
6. Respuesta estereotipada a las señales acústicas de los demás personajes: "*Oui... une seconde... Qu'est-ce qu'il y a encore?*" (= señal lingüística).

Cinco veces en el texto, al menos tres de estas señales se combinan en el orden 5, 2 y 6, cada vez que aparece un personaje

1-3. Aparición de B.I, B.II y B.III.

4. un personaje no identificado pide también salir al final de la exposición.

5. La preparación de la admisión final de "*Marie*".

Cada vez que "*Ionesco*" se encuentra en la posición 5 y reacciona a las señales 1-4 del clan opuesto emitiendo la señal 6, aquello indica el inicio de una nueva parte en la estructura general del *Impromptu*. La llegada de los tres *Bartholoméus* introduce cada vez una parte de la exposición. La progresión estereotipada de esas tres grandes fases de la exposición consolida su unidad esquemática, definiéndolas como una serie de tres momentos formalmente idénticos y preparando la identidad tipológica del clan de los *Bartholoméus*.

Al final de la exposición, la cuarta persona que manifiesta su presencia llamando a la puerta pero sin decir una palabra, es mal interpretada por el público como un cuarto *Bartholoméus* esperando estoicamente que le abran. El error se rectifica cuando al final del desarrollo -fase cinco- *Marie* habla por primera vez. Con las señales 2, 3 y 4:

– Ionesco, à la porte, où on entend des coups (2), d'un ton pitoyable.

– On entend la voix de femme derrière la porte:
"Monsieur, monsieur Ionesco! (3)

– Voix de la femme: Êtes-vous toujours là? (4)¹⁴

Ella va a precipitar la reacción decisiva de *Ionesco* (señal 6):

Oui... une seconde... Qu'est-ce qu'il y a encore?

Il se lève et avance d'un pas vers la porte.¹⁵

En cuanto *Marie* hace su aparición, llega a formar parte de la obra engastada, asumiendo el papel del público y poniendo un término al episodio de la opresión de *Ionesco* por los *Bartholoméus*. A continuación el epílogo también se desarrolla en función de los movimientos de los personajes. En efecto, cuando *Ionesco* les ruega volver al escenario, observamos que el efecto del "*teatro en el teatro*" está indicado a posteriori. De aquí en adelante asistimos a la puesta en escena del conjunto de la obra por un *Ionesco* director de escena que se confunde en su diatriba con el autor dramático real. Lo cual nos hace entender que el perso-

¹⁴ *L'Impromptu de l'Alma*, *Ibid*, pág. 162.

¹⁵ *Idem*, pág. 162.

naje que en la obra engastada lucha contra sus verdugos interpretando la obra que está escribiendo (obra marco inscrita en la exposición y el epílogo), representa realmente a Ionesco el dramaturgo que escribe *L'Impromptu de l'alma*.

Por el simple título se puede deducir que Ionesco cree que la vanguardia se apoya a veces en una renovación de la tradición. Las numerosas referencias molierescas son una prueba de ello. Por ejemplo, *Marie*, mujer pragmática y dotada de un buen sentido popular, se inscribe en la prole de las sirvientas de Molière, y particularmente de *Dorine* (*Tartuffe*) y de *Nicole* (*Le Bourgeois Gentilhomme*). Ionesco corresponde también a *Orgon* (*Tartuffe*) puesto que está sometido a una persuasión ideológica tal como lo está *Orgon* cuando resulta ser la víctima de *Tartuffe*. Los tres *Bartholoméus* (nombre con resonancia latina copiado probablemente de *Diafoirus*, personaje de *le Malade imaginaire*), vestidos a la manera de los médicos de Molière, se hacen reverencias, se reúnen en conciliábulos, se enemistan como los cinco médicos de *L'amour médecin* y, frente al adversario, se solidarizan para proteger la autoridad doctoral. Asimismo la escena de los apartes de los tres *Bartholoméus* nos trae en mente la escena de *Don Juan* y las dos campesinas.

Sin embargo, Ionesco se aleja de su predecesor dando un lugar excepcional a lo que se suele llamar "*le style signifiant*". En efecto, sus obras que abogan en contra de la deshumanización están hechas de esta misma deshumanización. Todo en el escenario materializa por medio de esta escritura escénica (teatralidad) la situación o concepto criticable. Lo cual explica el porque *L'Impromptu de l'Alma* casi no es un *impromptu*. Se trata sobretodo de "*teatro sobre el teatro*" y su dimensión satírica resulta por tanto aumentada ya que, siguiendo el ejemplo de Brecht, Ionesco la presenta como una lección doctrinal (*lehrstück*), o más bien una doble lección si consideramos la que los doctores infligen al autor. **En la obra su meta consiste en reducir al absurdo una serie de nociones y comportamientos estereotipados, considerados ridículos y unidos a un sistema ideológico rígido.** Empieza con el efecto de "*distanciación*" que traduce literalmente, de modo caricaturesco ya que su doble ficticio, orientándose hacia la salida, intenta "*distanciarse*" de puntillas. Aquel desplazamiento en el espacio traduce al pie de la letra el precepto fundamental del teatro épico que invita al actor a representar su personaje sin confundirse con él, y al espectador a echar una mirada crítica y objetiva sobre lo que contempla. En este sentido, Brecht se oponía a la concepción tradicional del teatro donde el espectador se identifica con el héroe. Ensayo una fórmula dramática para pulverizar el ilusionismo y hacer inteligible lo real. La discontinuidad de los episodios de su teatro dialéctico, con sus rupturas a base de comentarios cantados por ejemplo, busca la forma de despertar el sentido crítico del espectador quien debe atender en primer lugar la situación y contemplar la acción en función de ella. Pues, fingiendo someterse al precepto, Ionesco lo interpreta a su manera: una vez la ilusión teatral instalada —el desenlace está a punto de producirse— un cambio repentino acaba con ella cuando el creador anuncia a sus personajes que la obra ha concluido.

En el pasaje titulado “Educación de un autor”, se burla de la escritura escénica brechtiana. Unos carteles precisan de forma irónica y caricaturesca los referentes y las modalidades de la acción:

Bartholoméus II: Mettons au point le dispositif scénique...

Bartholoméus I: Ouvrez le traité du grand docteur Bertholus.

(...)

Bartholoméus I, (lisant le traité): Il est indispensable de mettre une pancarte pour indiquer l'action...

(Bartholoméus III met sur le côté, au premier plan, une pancarte indiquant: EDUCATION D'UN AUTEUR. Ionesco va lire ce qui y est écrit, fait un geste de désolation.)

Bartholoméus I, (lisant): “...pour la résumer et attirer l'attention du spectateur sur le geste fondamental de chaque tableau...”

(Bartholoméus II met, au bout opposé du plateau, une autre pancarte sur laquelle est écrit: REALISME STYLISÉ.

Ionesco va à l'autre bout lire encore ce qui y est écrit et fait le même geste de désolation.)

Bartholoméus I, (le nez dans son traité): “... Pour faire comprendre que ce lieu n'est pas réel...”

(D'un geste brusque, Bartholoméus II jette par terre les livres et les cahiers qui se trouvaient sur la table et y met une pancarte indiquant: FAUSSE TABLE. Même jeu de Ionesco.)¹⁶

Sin embargo en la perspectiva adoptada por Brecht, la utilización de referentes visuales pertenece a su escritura escénica anclada en la historia y destinada a mostrar las claves sociales del comportamiento o sea el “*gestus social*” también referido por *Bartholoméus I*:

Cela signifie tout simplement que Molière n'exprimait pas le *gestus social* de son époque¹⁷

“Historicisar” al personaje —“*Il faut surtout historiciser!*”¹⁸— consiste en desarraigarlo de la evidencia del tipo teatral y fijar originalmente la atención del espectador sobre él. El teatro de Brecht es “naïf” porque todo debe salir renovado de la situación y obligar nuestra mirada a no considerar nada como definitivo y a sorprenderse continuamente frente al aspecto negativo de una costumbre. A este respecto, Ionesco aprovecha la ocasión para reírse de un nuevo medio teatral desarrollado por Brecht. Se trata de “enseñar” al público la transformación

¹⁶ *Idem*, págs 149 -150.

¹⁷ *Idem*, pág. 115.

¹⁸ *Idem*, pág. 151.

de un personaje en otro por medio de un cambio de vestuario ritualizado. Asimismo, al ejemplo del *Hombre Galy Gay* convertido en *Hombre Jeraiah Jip* en *Un hombre es un hombre* o del *Cardenal Barberini* en *Papa* en *Galileo Galilei*, se procede al cambio de *Ionesco* en un *nuevo Ionesco* tal como sigue:

Bartholoméus I: Votre costume n'est qu'un alibi. Il faut sa responsabilité!

Ionesco: Je me suis toujours habillé comme ça!

Bartholoméus I: Il est une fin en soi.

Bartholoméus II: Il n'a pas de rapport avec les pièces... ou il en a trop.

Bartholoméus I: Il doit être sans l'être, le costume d'un auteur de notre temps...

Bartholoméus II: Il doit être un signe.

Bartholoméus III: Il y a une politique du costume.

Bartholoméus I: Votre costume souffre d'une maladie de la nutrition...

Bartholoméus II: Il est trop nourri...

Bartholoméus III: Il ne l'est pas assez...

Bartholoméus II: Il ne faut tout de même pas qu'il soit indigent!

Bartholoméus I: Au moins, il n'est pas beau! Il ne souffre pas de la maladie esthétique...

Bartholoméus II: Votre costume doit être soumis à un traitement minutieux et réfléchi.

(On veut faire tomber le pantalon de Ionesco. Celui-ci proteste.)

Ionesco: Messieurs... c'est indécent...

Bartholoméus I: Votre costume doit être déchirant!

Ionesco: Ne le déchirez pas... je n'en ai pas d'autre... C'est vraiment le seul...

(On met un autre pantalon par-dessus le pantalon de Ionesco.)

Bartholoméus I: Et maintenant la politique du signe, mettez-lui les signes...

(Bartholoméus II met une pancarte à Ionesco, qui est, à ce moment, le dos au public; sur la pancarte est écrit: POÈTE.)

Ionesco, (pleurnichant): Je vous en prie. Je n'ai plus du tout envie d'écrire!

Bartholoméus III: Silence!

Bartholoméus I: Vous vous êtes engagé librement.

(Bartholoméus II lui met encore une autre pancarte sur la poitrine que l'on ne voit pas encore.)

Bartholoméus III lui met sur la tête un bonnet d'âne.

Bartholoméus I: Vous n'y échapperez plus...

(On retourne Ionesco, face au public; on voit sur la pancarte, accrochée sur sa poitrine, le mot: SAVANT. Ionesco pleure de plus en plus.)

Bartholoméus II, (aux deux autres): Nous en avons tout de même fait quelque chose.

Bartholoméus I: Maintenant, il est des nôtres. Son costume est historicisé!¹⁹

A fin de cuentas, Ionesco pone en tela de juicio un teatro que quiere ser acción directa, es decir una representación demasiado directa, por el teatro, de la vida cotidiana y social. Por ello, evoca frente a su interlocutor comprometido, una escena de la calle muy realista concebida como “*juego en el juego*” (título “*El camaleón del pastor*”) que indirectamente nos recuerda en la frase inicial que Brecht la considera el modelo fundamental de la escena épica:

Ionesco: C'est la scène de base de ma pièce, son moteur. J'ai aperçu, une fois, dans une grande ville de province, au milieu de la rue, en été, un jeune berger, vers les trois heures de l'après-midi, qui embrassait un caméléon... Ceci m'avait beaucoup touché... J'ai décidé d'en faire une farce tragique.²⁰

Cabría preguntarse si la frase final, en relación con esta historieta insípida y absurda no remite también a la estética teatral de Ionesco basada en su sentimiento tragicómico de la vida que por este algo de mecanismo inevitable, no nos conduce a nada. En conclusión la farsa en cuestión no podría ser nada más que un esbozo del mismo *Impromptu de l'alma* que el dramaturgo está escribiendo y cuyo final juega con el título de una obra de Brecht *l'exception et la règle*:

Bartholoméus II: Vous détestez qu'on vous donne des leçons et vous-même vous voulez nous en donner une...

Bartholoméus I: Vous êtes tombé dans votre propre piège.

Ionesco: Ah... ça, c'est ennuyeux.

Marie: Une fois n'est pas coutume.

Ionesco: Excusez-moi, je ne le ferai plus, car ceci est l'exception...

Marie: Et non pas la règle!²¹

La obra finaliza pues con este guiño al público que reconoce la alusión a Brecht cuyo “*efecto de distanciación*” se aplicó aquí para combatir el “brechtismo”.

Lejos de limitar sus críticas al círculo brechtiano, Ionesco censura a Sartre a quien acusa de haber ejercido una mala influencia sobre algunos intelectuales, entre ellos R. Barthes:

19 *Idem*, págs 159 -161.

20 *Idem*, pág. 101.

21 *Idem*, pág. 178.

Les Sartres sont les véritables aliénateurs des esprits²²

Además aprovecha para parodiar la jerga filosófica y la dialéctica que, a su entender, se confunden con la duplicidad:

Bartholoméus I à Ionesco: C'est à dire, on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans (...). Et dialectiquement, c'est: l'être-dans-le-coup-hors-du-coup (aux deux autre Bartholoméus): C'est aussi l'être du non-étant et le non-étant de l'être dans le coup... (à Ionesco.) Avez-vous pensé à la question?²³

Finalmente desaprovecha a J.J. Gautier, retratado en el personaje de *Bartholoméus III* incisivo ("*Je mords*"²⁴), xenófobo (Molière no escapa a su crítica, por que "*Il s'est inspiré des étrangers, des italiens*"²⁵, tampoco Aristóteles "*Ce Levantin*"²⁶ y Shakespeare: "*Bartholoméus II, à Bartholoméus I: Nous ne lui reprochons pas d'être étranger. Bartholoméus I: Mais moi, je le lui reproche. (à part). Je crois plutôt que c'est un Polonais.*"²⁷ y adepto al teatro de boulevard.

En resumen, en esta obra donde expresa su hostilidad hacia la crítica, Ionesco pide que se hable de las obras según las normas y la propia "mitología" del autor: "*La critique doit être descriptive et non pas normative*"²⁸. En su arrebatado, prosigue con la definición de su estética creativa. Presenta la creación como una confesión, no como el relato de los acontecimientos de la vida sino como la confidencia de una aventura más íntima:

Le théâtre est pour moi la projection sur scène du monde du dedans; c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale.²⁹

Justifica esta perspectiva por la universalidad del inconsciente: angustias, sueños y deseos forman parte de una "herencia ancestral, de un depósito muy antiguo y constituyen el dominio de toda la humanidad. Es lo que reúne a los hombres y constituye nuestra profunda comunidad, el lenguaje universal". Adivinamos, sobre todo en esta última tirada, la influencia de las teorías de Jung en el pensamiento de Ionesco.

Aunque disfrazado por el humor y la risa, el lirismo se asoma en las confidencias de *L'Impromptu de l'Alma* que podemos relacionar con lo que dice en *Notes et contre-notes* donde define su acto de escritura:

22 *Notes et Contre-notes*, Ibid, pág. 314.

23 *L'Impromptu de l'Alma*, Ibid, pág. 108.

24 *Idem*, pág. 167.

25 *Idem*, pág. 115.

26 *Idem*, pág. 122.

27 *Idem*, pág. 113.

28 *Idem*, pág. 176.

29 *Idem*, págs 176 -177.

La création suppose une liberté totale. Il s'agit là d'une démarche tout autre que celle de la pensée conceptuelle. Il y a deux sortes de connaissance: la connaissance logique et la connaissance esthétique intuitive (je cite Croce). Quand j'écris une pièce de théâtre, je n'ai aucune idée de ce qu'elle va être. J'ai des idées après. Au départ, il n'y a qu'un état affectif. L'improptu est une exception.³⁰

Para concluir, recordaremos que la mayoría de las obras de Ionesco tienen un carácter reflexivo, limitado a veces a una relación implícita con la tradición del teatro burgués, como por ejemplo *La Cantatrice chauve* (que fue interpretada como “une critique de la société bourgeoise et une parodie du théâtre de Boulevard”³¹). De hecho, si elige muy a menudo para sus dramas denominaciones como *antipieza* o *pseudodrama*, es obviamente para colocarlos delante del fondo ideológico y estético de toda la tradición teatral. En *L'Impromptu de l'alma*, este fondo no sólo es indirectamente perceptible sino que está directamente representado. De tal modo que nos encontramos frente a una obra puramente **autotemática** cuyo contenido se elabora esencialmente gracias a su relación con otros textos o con sus autores, es decir en función de los efectos de la **intertextualidad**.

Bibliografía

- ABASTADO, Claude, *Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.
- COE, Richard N., *Ionesco. A study of his Plays*, London, Methuen & Co., 1971 (1961).
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1963. Versión original: *The theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Doubleday & Co., coll. “Anchor Books”, 1961; edición corregida y aumentada, 1969.
- GROSSVOGEL, David, *Four Playwrights and a Postscript*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962.
- JACQUART, Emmanuel, *Eugène Ionesco, Théâtre complet*, Editions Gallimard, NRF, Paris, 1991.
- WULBERN, Julian, *Brecht and Ionesco*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.

³⁰ Notes et Contre-notes, *Ibid*, pág. 187.

³¹ *Idem*, pág. 253.

L'Impromptu du Palais-Royal de Jean Cocteau

Jean Cocteau siempre se sintió especialmente atraído por el misterioso mundo de los bastidores, que le abrió las puertas con Diaghilev y la compañía del Ballet Ruso. Este fascinante mundo le inspiraría una obra teatral *Les monstres sacrés*, representada, por primera vez, en 1940 y cuyo subtítulo "Portrait d'une pièce en trois actes", resulta bastante sugerente.

La Comédie Française, para su "tournée" por Japón, pidió a Jean Cocteau la elaboración de un "impromptu" que se habría de representar, a modo de prólogo, antes de *Les Fourberies de Scapin*. Jean Cocteau conocía muy bien *L'Impromptu de Versailles* y *La Critique de l'École des Femmes*. Sin embargo, lo que realmente le impulsó a escribir su obra fue, según comenta en su prólogo, la invitación de Jean Meyer a una representación de *La Critique de l'École des Femmes*, en el teatro del Palais-Royal. De ahí, quizás, que su "impromptu" se denomine *L'Impromptu du Palais-Royal*.

Como las dos obras de Molière que le sirvieron de fuente de inspiración, *L'Impromptu du Palais-Royal* consta de un solo acto, con parecido número de escenas, en este caso ocho. Esta carencia estructural quizás venga explicada por la práctica ausencia de intriga, que caracteriza al género del "impromptu".

Respecto de la acción, podemos comentar que en *L'Impromptu du Palais-Royal* hallamos dos "divertissements" yuxtapuestos. Al primero podríamos atribuirle el calificativo "exterior", puesto que nos revela, de un modo directo y explícito, la cara oculta de la representación de una obra teatral, lo que sucede entre bastidores y en los camerinos, antes y durante la misma. Los actores desempeñan el papel de su propia persona, se muestran tal y como son ellos mismos, en su función de actores. La intriga de esta primera comedia es mínima y se reduce, prácticamente, a una fuerte rivalidad entre los actores. Algunos de ellos se lamentan del papel insignificante que se les ha asignado, envidian y se enfrentan a sus otros compañeros que han conseguido los papeles principales. De este modo, los actores que encarnan, en la obra que han de representar, a los marqueses y al duque se oponen al actor que desempeña el papel de Molière, no sólo protagonista de la obra, sino también una de las figuras más prestigiosas del teatro de todas las épocas. A aquéllos sólo les está permitido el funcionar como mero decorado, como es el caso de los marqueses, quienes han de sentarse al fondo del escenario, detrás de la mesa del rey, y habrán de permanecer allí, a lo largo de la representación, en una lamentable y humillante actitud de inmovilidad y silencio, o, como el duque, cuya actuación se limita a poner la mesa del rey y a ir trayendo, en cada una de sus entradas en escena, los distintos platos de la comida, desde la sopa hasta el postre. Al actor que hace de Molière le corresponde, en cambio las brillantes y sabias declamaciones y réplicas de la obra. Esta rivalidad entre actores se extiende también a otros niveles. El primer y segundo marqués obstaculizan la actuación del tercer y cuarto marqués y les humillan en escena, ya que éstos son aún alumnos del conservatorio y, por tanto, no les está permitido declamar, su función ha de limitarse a acompañar con gestos y movimientos

las exclamaciones de los demás actores ya consagrados. Por otra parte, una actriz vestida de Sthéno (una de las Gorgonas, hermana de Medusa), presenta su queja ante la antigua costumbre de repartir los papeles principales de una obra teatral entre los actores más viejos y, por tanto, más experimentados, aún cuando se trate de representar a jóvenes. Sthéno solicita que se le conceda un papel que responda a su juventud. El regidor expresa, a su vez, su malestar ante el hecho de ser un actor que ha de encarnar a alguien al que no le está permitido actuar, sino únicamente ver actuar a los demás. Esta intriga mínima sirve de telón de fondo a una serie de reflexiones sobre el autor, el actor, la puesta en escena y la intencionalidad del "impromptu".

Paralela a ésta hallamos, en la misma obra, un segundo "divertissement", que podríamos denominar "interior", puesto que, aquí, el actor ya no desempeña su propio papel, sino que oculta su persona tras el personaje ficticio, al que da vida. La intriga, en este nivel, también es mínima y gira en torno a la comida del rey Luis XIV con Molière. La acción se inicia con el diálogo entre los marqueses y el duque. Los marqueses se sorprenden de que el rey haya invitado a Molière a sentarse a su mesa y el duque se lamenta de ello, puesto que su función en la corte es la de servir la comida real y ello conlleva, en este caso, ponerse al servicio de un hombre de inferior condición social y que tanto ha ultrajado a los suyos. Molière irrumpe y confiesa al duque que a él también le molesta esta situación. Al punto, entra el rey, los marqueses ocupan unos taburetes al fondo de la estancia, mientras Molière y él se sientan a ambos lados de la mesa, dispuesta en primer plano, en el escenario. El duque entra con la sopa, la sirve y el rey le obliga a probarla, temiendo que la haya envenenado. Puesto que desea quedarse a solas con Molière, para poder tratar el asunto del *Tartuffe*, despide a los marqueses. Expone a Molière los virulentos ataques a los que deberá enfrentarse si se obstina en representar esta obra y trata, inútilmente, de convencerle para que no lo haga. Irrumpe Saint-Simon, el rey desvía su conversación y pide a Saint-Simon que se quede, éste saca papel y bolígrafo y anota cuanto allí se dice. Molière habla del menuet de su *Bourgeois gentilhomme* y de la problemática de las perspectivas del espacio y del tiempo. Luego solicita al duque que declame, con marcado tono ridículo, ante el rey el soneto de Oronte, de su *Misanthrope*, que repite él mismo, después, de un modo más serio, con la intención de demostrar al rey que también resulta brillante bajo este nuevo aspecto. Saint-Simon recita un soneto de Mallarmé, para probar que Oronte ha influido en toda una literatura "preciosa" posterior. El rey acusa a Saint-Simon de escribir sus *Memorias*, y le da a entender que se ha enterado de ello por el duque. Saint-Simon se disputa con el duque y salen los dos de la habitación. Entra un señor que se queja ante el rey por haber invitado a un bufón, como Molière, y no a su señor, el caballero de Lorena. Sale. El rey se queda, por fin, solo con Molière, le expone cuál es su concepto personal de la etiqueta y le solicita la elaboración de un ballet, en el que pretende bailar en persona, para gloria suya y de Molière.

La acción es simple. La famosa comida no es sino un pretexto para el desarrollo de la conversación entre el rey y Molière no sólo acerca de las obras de éste: críticas del *Tartuffe*, grandiosidad del menuet del *Bourgeois gentilhomme*, renovación de un fragmento del *Misanthrope*, la representación de Alceste, etcétera; sino también, sobre el pensamiento de Cocteau, que se proyecta igualmente en este otro nivel.

De lo comentado acerca de la acción del *Impromptu du Palais-Royal*, la obra se representa en dos registros, realidad y ficción, al igual que *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Sin embargo, el modo cómo se distribuyen en ambos “impromptu”, es bien distinto. En Molière, una obra, la comedia interior, se halla engastada dentro de la otra, la comedia exterior. En Cocteau, en cambio, no existe tal engaste o inclusión. Las dos obras marchan a la par y se yuxtaponen, como la cara y cruz de una misma moneda y el autor se autoriza un amplio juego de idas y venidas de una a otra.

Por otra parte, en la obra de Cocteau no hay prácticamente acción y todo se reduce a discursos y reflexiones sobre el teatro, de dos autores y en dos épocas o momentos diferentes, en la época de Cocteau (obra exterior) y en la de Molière (obra interior). Algo parecido sucede con las dos obras de Molière, sólo que, en este caso, y con la intencionalidad del autor de defenderse de las críticas lanzadas contra *L'École des Femmes* y contra *Le Tartuffe*, el marco temporal de las dos comedias que forman su “impromptu” es el mismo y el objeto de discusión sólo son sus obras y pensamiento.

Resulta también sorprendente constatar que el “impromptu” de Cocteau finaliza del mismo modo insólito y abierto que las dos obras de Molière. La acción (o, mejor dicho, conversación) es literalmente interrumpida e inacabada. En *L'Impromptu de Versailles* llega el rey, ante quien han de representar la obra, que Molière y su compañía estaban ensayando. Se interrumpe de este modo el ensayo, que aún no había acabado. El final de *La Critique de l'École des Femmes* transcurre como si los actores ya no supieran qué decir. De repente se miran a sí mismos, se les ocurre que de su discusión bien se podría hacer una comedia, no saben cómo acabarla y deciden inventarse una comida reconciliadora. Asimismo, *L'Impromptu du Palais-Royal* finaliza con la aparición del regidor que enseña a Molière y al rey su reloj, dándoles a entender que han agotado su tiempo. En las didascalias se nos precisa “on ne saurait jamais ce qu'allait ajouter le Roi” (escena VI, p. 75)¹

Ello quizás funcione como una prueba más de la inexistencia en dichas obras de intriga en el sentido tradicional del término, a saber como una acción con exposición, nudo y desenlace. Como piensa Dorante en *La Critique de l'École des Femmes*, “mais quel dénouement pourrait-il trouver à ceci? Car il ne saurait y avoir ni mariage, ni reconnaissance; et je ne sais point par où l'on pourrait faire

1 Todas las citas que aparecerán a lo largo de la presente comunicación remiten a la edición siguiente de la obra: Jean Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.

finir la dispute” (escena 6, p. 57). O bien quizás funcione como un intento de dejar abierta la conversación al espectador que ha asistido al espectáculo, para que él saque sus propias conclusiones.

Hasta ahora, desde el punto de vista formal, hemos descubierto bastantes semejanzas entre la obra de Cocteau y las dos obras de Molière, que le han servido de fuente de inspiración, exceptuando simplemente el modo de distribuir las acciones: recordemos a este respecto que en *L'Impromptu de Versailles* las dos ficciones se hallaban engastadas una dentro de la otra, mientras que en *L'Impromptu du Palais-Royal* se encuentran yuxtapuestas.

En lo que a los personajes se refiere, las diferencias entre ambos se reafirman. Los actores que representan *L'Impromptu de Versailles* son Molière, Brécourt, La Grange, etcétera, es decir todos los actores de la compañía teatral de Molière y, aunque conservan su nombre real a lo largo de la obra, incluso cuando interpretan los papeles ficticios de marqueses ridículos, preciosas, etcétera, es muy fácil diferenciar los dos niveles del actor como actor y del actor como personaje ficticio, ya que cuando el actor pasa de un nivel al otro cambia su entonación, sus ademanes y sus movimientos, y las didascalias, que, en esta ocasión, se encuentran en boca del propio Molière-escenógrafo-y-director, son bastantes aclaratorias y explícitas, al respecto (escena 1: 246-327; escena 3: 1-15, 17-21; escena 4: 4-6, 57-58, 102-106, 114-115, 119-122).

En el caso de Cocteau, los actores no conservan su nombre real en la obra. Desde el primer momento pasan a llamarse como el personaje que han de interpretar y bajo este nombre ficticio se muestran las dos caras del actor (actor y personaje), que, por otra parte llegan a confundirse, puesto que, en el “impromptu” de Cocteau, a diferencia del de Molière, los actores no cambian el tono de voz, la gesticulación, los movimientos, cuando pasan del registro de la realidad al de la ficción. Ni tampoco encontramos didascalias que nos ayuden a distinguir estos dos rostros del actor. Ciertamente, los actores representan papeles que reflejan, realmente, su propia persona y que son ellos mismos. De modo que lo que sucede en el nivel de la ficción representada es exactamente igual a lo que sucede en el nivel de la realidad representada. Así las fronteras entre lo que es real y lo que es ficticio se difuminan totalmente y al espectador resulta difícil, si no imposible, separarlas. Y es de esta manera, precisamente, según la intención del propio autor de la obra, expuesta en su breve prólogo:

Je projetais de marier, sans la moindre prudence, les acteurs et les personnages qu'ils incarnent, d'en faire un seul mélange, comparable aux contes de Selma Lagerlof, de Lewis Carroll et aux fables de La Fontaine, où les animaux parlent le langage des hommes. Car Molière déclare: “Ah! les étranges animaux à conduire que les comédiens”. (escena I, pp. 7-8).

Asimismo, la Marquesa de Montespan comenta que los celos que el duque tiene de Molière en el nivel de la ficción, equivalen, realmente, en el otro

nivel de la realidad, a los celos que tiene el actor intérprete del duque del actor intérprete de Molière, aquél envidia la suerte y el honor que se le ha concedido a éste, al asignarle el director el papel más importante y honorífico de la obra dramática:

[...] nous jouons ici double jeu. Ne sera-ce point occasion de prétendre que nous jalouons la chance qui arrive à un de nos camarades d'être à l'image de celui dont notre théâtre s'honore de porter le nom? Que nous complotâmes de le priver d'un rôle plus considérable que les nôtres? (escena II, p. 24).

Y lo que nos anuncia la marquesa de Montespan, en un breve intermedio, que ocupa toda la escena II, es lo que, precisamente, se pone de manifiesto a lo largo de la obra. En efecto, el actor que hace de duque no sólo expresa continuamente su irritación contra el actor que interpreta a Molière:

Monsieur! Il me plairait d'être un vrai duc et d'obtenir du Roi qu'il vous anoblisse afin de pouvoir vous provoquer en duel et vous pourfendre (escena III, p. 30).

sino que incluso, trata de obstaculizar su actuación. Así, por ejemplo, como es el encargado de colocar los pocos muebles de que consta el decorado de la obra a representar (los taburetes, en los que se habrán de sentar los marqueses, la mesa y las dos sillas que habrán de ocupar el rey y Molière), aprovecha la ocasión para vengarse de él, colocando la silla que le corresponde de espaldas al público:

Le rideau se lève ou s'écarte.
Il n'y a pas de décor [...]
Au lever du rideau, le duc dispose deux sièges devant une table à jeu recouverte d'une nappe. Il place les sièges de telle sorte que l'un soit de face et l'autre de dos. Sur la table, des victuailles de carton et un seau d'où émerge le col d'une bouteille de champagne. Quatre tabourets de velours rouge sont rangés à l'extrême gauche et à l'extrême droite.
Les trois marquis s'avancent jusqu'à l'avant-scène.
(escena I, p. 18).

De ahí que, después, el actor que encarna a Molière, abandonando, por un instante, su papel, comente y critique esta malintencionada disposición de las sillas:

MOLIÈRE

[...] Et, par exemple, elles m'obligent à vous signaler que ces sièges ne sont point placés comme il faut.

LE DUC

Monsieur!

LA SPECTATRICE

Il a raison.

MOLIÈRE

Demandez, Monsieur le duc, à cette spectatrice qui
semble s'y connaître, pourquoi ces sièges ne se trou-
vent pas où il faudrait qu'ils fussent.

Tous se tournent vers la spectatrice.

LA SPECTATRICE

Ces sièges obligent un des personnages à tourner le
dos au public.

MOLIÈRE

Moi en l'occurrence...

LA SPECTATRICE

Ce qu'un comédien n'aime pas.

MOLIÈRE

Surtout lorsque c'est un camarade qui en a décidé les
places. (escena III, pp. 29-30).

Y ello tan bien entrelazado con el nivel de la ficción, es decir de la obra que están representando, que resulta, realmente, difícil discernir cuándo estamos ante el actor o ante el duque. Hasta tal punto que cualquiera de sus exclamaciones de rencor hacia Molière en el nivel de la ficción (como, por ejemplo, "La peste l'étouffe!", de la escena IV, p. 35), presentan, de modo implícito, ante el espectador (una vez que su mirada ha podido vislumbrar los dos registros del "impromptu"), un sentido ambivalente y revelan, ese otro rencor entre actores compañeros.

Asimismo, en ocasiones, ante los comentarios malintencionados o las críticas y ataques de los otros miembros de su compañía, parece que el actor intérprete de Molière, se refugia en su personaje y se imagina realmente él, con el objeto de hacerse sentir siempre superior ante ellos. Es lo que ocurre en esta escena que se sitúa bajo el nivel de la realidad representada: el actor-duque sale en defensa del regidor, a quien el actor-rey había negado su intento de actuar y de instaurar con ello una nueva tradición teatral, y exclama, esbozando un sobresalto de rebeldía: "Traditions!". A dicha réplica el actor-Molière responde creyendo ser su personaje, y define la tradición poniendo, como ejemplo, su interpretación de Alceste en su *Misanthrope* (escena IV, pp. 32-33).

¿Cómo se desarrolla la yuxtaposición de estos dos registros de *L'Impromptu du Palais-Royal*? (Véase a este respecto el cuadro que figura en el apéndice de esta comunicación).

Hemos podido observar que en las dos primeras escenas, aparecen bien diferenciados y se despliegan en paralelo: la primera mitad de la escena I (diálogo entre el primer marqués y la espectadora) se desarrolla bajo el signo de la realidad; la segunda mitad de la misma (a partir de la entrada de los demás marqueses y del duque) bajo el signo de la ficción; la escena II (que comienza con la entrada de la marquesa de Montespan) bajo el signo de la realidad, y nos muestra, precisamente, un extraordinario paralelismo con la segunda mitad de la esce-

na I, de modo que resulta ser su equivalente ficticio. Estas dos escenas nos muestran, por tanto, el haz y el envés de una misma hoja.

Las escenas III, IV y V, presentan una confusión total entre ambos niveles. El autor, aquí, se autoriza todo un juego de idas y venidas de un registro al otro (indicadas en el esquema bajo el signo "bis"). Con frecuencia, las frases de los personajes resultan ambivalentes y revelan, implícitamente, las frases que podrían haber pronunciado los actores. En otras ocasiones, en una misma réplica o discurso podemos encontrar los dos registros que coexisten. Llega, incluso, un momento, en que los propios personajes confiesan no distinguir entre lo que realmente son y lo que representan. Llegamos poco a poco a constatar que la realidad se hace ficción y, recíprocamente, la ficción se hace realidad. Esto es, precisamente, uno de los peligros, al que se exponen los actores del "impromptu".

A partir de la escena VI los dos niveles se vuelven de nuevo a bifurcar: esta escena se sitúa bajo el signo de la ficción; la primera mitad de la escena VII, bajo el signo de la realidad y la segunda mitad, de la ficción; la escena VIII, tras un inicial retorno al nivel de la realidad, muy breve, se sitúa, en su gran mayoría, bajo el signo de la ficción, hasta la irrupción del regidor, que pone punto final al "impromptu".

Jean Cocteau se puede autorizar estas continuas transiciones del registro de la realidad al de la ficción, por el hecho mismo que las dos acciones resultan ser equivalentes.

Luego, los dos niveles de ficción se entremezclan hasta confundirse. A este respecto, la marquesa de Montespan, convirtiéndose en el portavoz de las palabras e ideas del propio Cocteau, define el teatro como un espacio a caballo entre la realidad y el sueño, y el actor es aquél que baila "con una pierna en el suelo y otra en el sueño", "entre el cielo y la tierra", que cojea "como Jacob tras su combate con el ángel". En este sentido, el teatro es poesía y el actor poeta: "C'est à cette claudication divine que se reconnaît la démarche des poètes" (escena II, p. 25).

Esta peculiar situación obedece a una intención, por parte del autor, de expresar uno de los problemas que le han obsesionado a lo largo de su vida y trayectoria literaria, nos referimos al problema del "tiempo". El actor funciona como instrumento unificador del pasado y del presente. Dada la confusión entre los niveles, el actor es, al mismo tiempo, y todo en la misma persona, un hombre del siglo XVII, coetáneo de Molière, miembro del séquito de Luis XIV, y un hombre del siglo XX. El actor trae el pasado al presente, al tiempo que convierte el presente en pasado:

PREMIER MARQUIS

[...] Et si vous vous demandez pourquoi un marquis de la cour de Versailles parle de Hugo et de Baudelaire, je vous expliquerai que, malgré mon costume, je ne suis pas marquis le moins du monde, mais comédien, c'est-à-dire un homme qui voyage dans le temps et en

adopte les figures, un homme qui est ce qu'il est, croit être ce qu'il n'est pas et s'il ne croit pas être ce qu'il n'est pas, s'efforce de le faire croire aux autres. Or, notre auteur possède sur le problème du temps des idées fort curieuses. Il estime, par exemple, que le temps est tout enroulé d'avance comme un film dans sa boîte, que nous ne pouvons connaître ce film qu'image par image, mais que rien n'empêche un indiscret de piquer quelque image au hasard, au milieu de la bobine. Voilà l'essentiel de cet Impromptu; un épouvantable mélange de ce que nous sommes et de ce que nous ne sommes pas" (escena I, p. 14).

Hallamos aquí el concepto cocteliano del "eterno presente". Cocteau defiende que el verdadero tiempo, que escapa a la percepción humana, es un "no tiempo":

FIFIELD.- Et Picasso, lui aussi, a commencé à faire Guernica ou Les Pleureuses avant que la guerre en Espagne ait éclaté.

COCTEAU.- Parce qu'il n'y a pas de temps! Voilà, nous touchons ici un grand problème, [...] comme pour moi, il y a un éternel présent; eh bien! il n'y a pas de passé, pas de présent et pas d'avenir, évidemment, [...]²

Lo que nosotros entendemos por tiempo, a saber una "sucesión" de pasado, presente y futuro, no es, en realidad, según Cocteau, sino un "bloque" en donde confluyen de modo simultáneo, un "todo" indistinto, un "continuum". Nosotros no hacemos sino vivir poco a poco, segundo a segundo, episodios que se producen en bloque.³

De vivre, seconde par seconde, des événements qui semblent se produire à la queue leu leu, alors qu'ils se produisent tous ensemble et, en vérité, ne se produisent même pas, puisqu'il ne peut y avoir de présent, et que nous nommons passé et avenir des lieux inaccessibles qui nous traversent⁴

De ahí la metáfora que el primer marqués utiliza para evocar este extraño concepto. El tiempo está "enrollado" de antemano como la cinta de una película en su caja. Ahora bien, sólo podemos percibirlo si se "desenrolla", al igual que sólo podemos conocer una película cuando se despliega imagen tras imagen⁵. El actor es la personificación de este "bloque" temporal, puesto que se reco-

² William Fifield, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973, p. 110.

³ Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Belfond, 1973, p. 23.

⁴ Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953, p. 177.

⁵ Esta imagen remite a la tan conocida metáfora del "pliegue-repliegue", con la que Cocteau quería significar que, si bien los vivos sólo perciben pliegues (diversidad espacial y temporal, movimiento), la realidad es bien distinta a los ojos del muerto que ha regresado finalmente al "cero" del que había salido y del que la vida no constituye sino un breve paréntesis ilusorio. El habitante del más allá despliega los pliegues, los alisa, es decir,

noce ser una “mezcla” perfecta “de lo que es”, es decir actor del siglo XX (nivel de la realidad), y “de lo que no es”, a saber un marqués del siglo XVII (nivel de la ficción).

Pero, Jean Cocteau no sólo a través de la confusión de los dos registros, realidad y ficción, que conlleva la mezcla de dos épocas lejanas, los siglos XVII y XX, llega a expresar su concepto personal del “eterno presente” o del “movimiento inmóvil” del tiempo; sino también, a través del procedimiento, tan recurrente en su “impromptu”, del anacronismo. Ciertamente, un estudio de las indicaciones temporales que nos ofrecen los diálogos y los discursos de los personajes, revela importantes contradicciones con respecto al tiempo:

1. El rey y Molière comienzan la famosa comida hablando de los virulentos ataques a los que se expone *Le Tartuffe* si Molière sigue obstinado en llevarlo a la escena. La fecha de esta representación es 1669. Luego la acción habría de transcurrir en este mismo año. Ahora bien, Molière habla, a continuación de la música de su *Bourgeois gentilhomme*. La representación de esta obra tuvo lugar un año después de la del *Tartuffe*. A la espectadora, como a nosotros, le sorprende que Molière hable de su *Bourgeois gentilhomme* en pasado y un año antes:

MOLIÈRE

[...] Tenez, Sire, ce menuet. Lorsque Lulli me l'apporta, pour Le Bourgeois Gentilhomme, je ne lui accordai aucune importance...

LA SPECTATRICE

Le Bourgeois Gentilhomme: 1670. Tartuffe: 1669.

MOLIÈRE

Madame, nous ne sommes point à l'école, mais dans le royaume des ombres. Nous bûmes l'eau du Léthé. Les dates nous importent peu [...] (escena V, pp. 49-50).

2. Jean Cocteau introduce en la acción a Saint-Simon, cuando sabemos que Saint-Simon nació en 1675 y Molière murió dos años antes, en 1673, durante la representación de su obra *Le Malade Imaginaire*.

3. La intertextualidad de escritores como Montaigne (p. 42), Stéphane Mallarmé (pp. 60-62), y, muy especialmente, la abundante autotextualidad (p. 37, 47-48, 49, 50-51, 62 y 72), en los discursos y diálogos de personajes del siglo XVII, como Luis XIV, Molière y Saint-Simon, contribuyen, también, a crear la sensación de anacronismo.

Por otra parte, también es importante destacar que Cocteau trata desde el primer momento de destruir toda ilusión de realidad. Ciertamente, el dramaturgo se esfuerza en poner de manifiesto que la comida del rey con Molière es pura ficción. Para ello se sirve del procedimiento siguiente: los actores, en un momento de su interpretación, abandonan, por un instante, sus papeles y comentan que la comida y conversación entre el rey y Molière nunca tuvo lugar:

percibe unidad espacio-temporal e inmovilidad. Los múltiples acontecimientos que se suceden en nuestra vida se producen, en esta perspectiva, todos a la vez, de un solo trazo o golpe. Cf. Jean Cocteau, “Visite”, *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommelier*, Paris, Gallimard, 1967, p. 229.

SAINT-SIMON, sortant un crayon et des paperasses
de sa poche.
Repas qui me passionne d'autant plus, Sire, qu'il n'a
jamais eu lieu. (escena V, p. 47).

De este modo Cocteau rompe la ilusión de verdad histórica que podría haber generado el llevar a escena personajes que realmente existieron en el siglo XVII.

Sin embargo, conforme la obra progresa, observamos paulatinamente que la ficción encarna la realidad, ya que la oposición marqueses/duque *vs.* Molière, no es, en definitiva, sino la oposición real entre los actores, enemistados con el compañero que le ha tocado ser la estrella de la obra.

Así pues, con la brillante mezcla de los dos registros, realidad y ficción, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, se consigue expresar otro de los célebres pensamientos de Cocteau acerca de la verdad y la mentira de la historia y de la fábula, que, por otra parte, aparece expuesto, de forma explícita en boca de Molière y de Saint-Simon:

MOLIÈRE

Exact, Sire. Il n'a jamais eu lieu. C'est pourquoi je préfère la légende à l'Histoire. L'Histoire est faite de réalités qui se faussent à la longue et deviennent des mensonges. La légende, en revanche, est faite de mensonges qui se fortifient à la longue et deviennent des réalités (escena V, p. 47)

SAINT-SIMON

De bouche en bouche, la fable prend des forces...
(escena V, p. 49).

Ciertamente, Cocteau rechaza el poder de lo “parecido” o “semejante” y da primacía al poder de “lo lírico”. Dicho de otra manera, por encima de la realidad sitúa el “sentimiento” de la realidad. Todo suceso “profundamente asimilado”, profundamente sentido, vivido desde nuestro interior y observado con la mirada de nuestra alma, llega a alcanzar “un realismo superior a la simple copia infiel”:

L'artiste qui a le sentiment de la réalité ne doit jamais avoir peur d'être lyrique. Le monde objectif conserve sa puissance dans son œuvre quelles que soient les métamorphoses que le lyrisme lui fasse subir.
Notre esprit digère bien. L'objet profondément assimilé se mue en force et provoque un réalisme supérieur à la simple copie infidèle⁶

Cocteau desconfía del realismo propiamente dicho. En su opinión, todo cuanto lleva la etiqueta de “realista” no ofrece una expresión exacta de la

6 Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin*, Stock/Musique, 1979, pp. 76-77.

realidad histórica. Existen tantos cuentos como testigos hay. La historia se fabuliza obedeciendo al trabajo de rapsodas y trovadores que la cantan de hogar en hogar, de ciudad en ciudad, de país en país. Todo discurso sobre la realidad e historia es totalmente falso:

Sans cesse, on touche du doigt que la fable supplante
la réalité, qu'elle est une brioche en quoi notre pain
quotidien se change⁷

La fábula, por el contrario, presenta "raíces más nudosas que la historia y más profundas". Se le puede atribuir el calificativo que Cocteau se atribuía a sí mismo, "un mensonge qui dit la vérité". Ciertamente, ésta es su mejor definición. Bajo su forma externa, de apariencia ficticia y fantasiosa, transmite una verdad interior y oculta, distinta de la que es captada por los ojos del historiador o del realista.

Finalmente, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, se proyecta también una de las obsesiones de Jean Cocteau, en materia de teatro: la renovación de los temas y obras clásicas:

J'ai souvent signalé à mes amis d'Athènes la faute qui
consiste à croire que le respect de la tragédie grecque
oblige à refuser un renouveau des mythes. Je ne
verrais aucun sacrilège à ce qu'on représentât Oedipe
Rex ou La machine infernale au pied de l'Acropole. Loin
d'être un sacrilège, c'est un hommage que les poètes
rendent à la source des grandes fables hellènes, lorsqu'ils les
adoptent à notre rythme moderne⁸

Puesto que sólo de esta manera pueden revivir, como el ave Fénix de sus cenizas. Sólo "la vida de las formas impide morir, o al menos, esclerosarse a la larga", afirma Cocteau.

Este pensamiento cocteliano aparece, en *L'Impromptu du Palais-Royal*, expresado a través del procedimiento del teatro dentro del teatro. Molière desea interpretar el soneto de Oronte de dos modos distintos, con el clásico tono de ridículo y con otro nuevo más serio, el cual resulta también extraordinario y del gusto del rey (escena V, pp. 54-56).

En suma, de nuestro estudio podemos extraer las conclusiones siguientes:

1. *L'Impromptu du Palais-Royal* presenta ciertos rasgos formales en común con *L'Impromptu de Versailles* y *La critique de l'École des femmes*: una estructura idéntica, en cuanto al número de actos y escenas, un mismo final inesperado y abierto y dos obras, una interior y otra exterior, con igual funcionalidad, la

7 Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, Paris, Grasset, 1953, p. 141.

8 Jean Cocteau, *La corrida du 1er mai*, Paris, Grasset, 1957, pp.60-62.

de exponer no sólo la obra representada, sino también su otra cara oculta, el mundo de los bastidores y de la escenografía.

2. Sin embargo, el "impromptu" de Cocteau presenta otros rasgos personales que lo diferencian del de Molière: los dos "divertissements" que lo integran se sitúan en dos épocas diferentes (siglos XVII y XX) y se entrelazan extraordinariamente hasta confundirse, gracias a lo cual se ponen de manifiesto dos ideas coctealianas importantes: por una parte, el "eterno presente", es decir el "continuum" o "movimiento inmóvil" del tiempo; por otra, la verdad de la fábula frente a la mentira de la Historia. Esta filosofía contribuye a aclarar ciertas consideraciones de Cocteau sobre el teatro: el teatro es un viaje en el tiempo y un espacio, como la poesía (en la acepción cocteliana de dicho término), a caballo entre dos mundos, la realidad y el sueño o ficción, pero en donde la ficción se hace verdad desde el momento en que es vivida y sentida por los actores y por el público. En ese instante, algo íntimo y oculto en cada uno de nosotros se identifica con ella, de modo que la ficción se transforma en verdad interior y se hace realidad. De todo ello, por otra parte, deducimos que *L'Impromptu du Palais-Royal* es, ante todo, un claro ejemplo del "teatro sobre el teatro".

APÉNDICE

Esquema de las acciones

ESCENAS	REALIDAD ("divertissement" exterior)	FICCIÓN ("divertissement" interior)
I-II (Bifurcación)	1. Diálogo primer marqués-espectadora: definición de actor y funcionalidad del "impromptu". 3. La marquesa de Montespan habla de la mezcla actor-personaje y de la oposición entre los actores.	2. Los marqueses y el duque denigran a Molière.
III-IV-V (Confusión)	1. Molière aconseja al regidor que le presente bajo su nombre teatral: el oficio del actor consiste en hacer creer lo que es ficticio. 3. Molière y la espectadora critican el modo cómo el duque ha distribuido las sillas. 4. El rey obstaculiza el intento del regidor de actuar por miedo a instaurar una tradición en el teatro. 5. Molière da consejos al rey sobre dónde sentarse. El actor-rey expone sus diferencias con respecto al personaje que interpreta. 6 bis. El actor-duque cree que la sopa es real y siente miedo. 7. Los marqueses que formaban el decorado hacen un comentario sobre el ridículo de la escena anterior y el rey no soportándolo los expulsa. 9. La actriz Sthéno solicita un papel que responda a su juventud. 10. Saint-Simon y Molière revelan el carácter ficticio de la comida. Molière habla sobre la verdad de la fábula y la mentira de la historia. 11bis. Molière pide al duque que abandone su papel de duque, vuelva a su status de actor y le ayude a interpretar a Oronte.	2. Diálogo y oposición entre Molière y el duque. 4bis. Molière explica el concepto de tradición a través de su interpretación de Alceste en <i>Le Misanthrope</i>. 6. El rey obliga al duque a probar la sopa. 7 bis. El rey los echa porque quiere quedarse a solas con Molière. 8. Conversación entre el rey y Molière sobre <i>Le Tartuffe</i> y sus críticas. 10bis. Molière habla de las perspectivas espacio-temporales y pone como ejemplo su <i>Bourgeois Gentilhomme</i>. 11. Representación del soneto de Oronte de dos modos distintos: ridículo y serio. Un soneto de Mallarmé prueba la influencia de la "preciosidad" en la literatura posterior.
VI-VII-VIII (Bifurcación)	1. Monsieur se lamenta del papel y de la indumentaria que le ha tocado llevar. 3. Comentarios de Molière y del rey sobre la actuación de Monsieur. 5. Aparición del regidor, que pone punto final a la obra.	2. Monsieur se queja de que el rey haya invitado a su mesa a un bufón. 4. El rey comenta su concepto de la etiqueta y pide a Molière la creación de un ballet.

Bibliografía

COCTEAU, Jean, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.

COCTEAU, Jean, *Du cinématographe*, Belfond, 1973.

COCTEAU, Jean, *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953.

COCTEAU, Jean, *Le Cap de Bonne-Espérance. Discours du grand sommeil*, Paris, Gallimard, 1967.

COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'arlequin*, Stock/Musique, 1979.

COCTEAU, Jean, *La corrida du 1er mai*, Paris, Grasset, 1957.

FIFIELD, William, *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Paris, Stock, 1973.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.

MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, Larousse, 1990.

MOLIÈRE, *La Critique de l'École des Femmes. L'Impromptu de Versailles*, Hachette Livre, 1994.



Marie-Claire DURAND GUIZIOU

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Système de nomination dans *Une liaison parisienne* de Marie-Claire Blais

Une liaison parisienne, douzième ouvrage de fiction de la romancière québécoise M.-C. Blais, se différencie des autres romans par son potentiel d'humour, d'ironie et de sarcasme. Ce potentiel nous le relevons en grande partie dans le choix des noms —jamais donnés au hasard—. L'analyse que nous proposons ici fait appel à différents domaines dont la linguistique (étymologie, phonétique, sémantique), et la poétique, voire la sociolinguistique, l'histoire, entre autres. Elle nous permet de découvrir une nouvelle dimension —onomastique— qui parachève le portrait des personnages et donne une des clés du roman.

L'auteur fait ici un grand usage du matériau onomastique pour nous conter, dans son roman le plus parodique, l'histoire de Mathieu Lelièvre, jeune écrivain québécois, boursier du Conseil des Arts et désireux de faire publier son premier livre à Paris pour y connaître la célébrité. Quittant le Québec pour la France dont il admire profondément la culture, il est reçu chez les d'Argenti, de snobs bourgeois parisiens, dont l'adresse lui a été confiée par son ami Pierre-Henri Lajeunesse, écrivain (mondain) qui a dilapidé sa fortune lors d'une expérience parisienne quelque temps auparavant. Mathieu y découvre Madame d'Argenti et s'éprend d'emblée de cette Parisienne qui se fait passer pour une grande romancière prolifique. Aveuglé par une adoration sans limite (qui frôle la stupidité), Mathieu voit aussitôt en elle la muse, l'inaccessible et envoûtante femme-écrivain, mûre et fraîche à la fois, idéalisée par des clichés que le naïf mais impétueux Québécois a gardé sur la femme française. Il va connaître parallèlement le monde de la pédophilie d'Antoine, l'époux d'Yvonne d'Argenti. Cet aristocrate, ruiné par les caprices extravagants d'une femme dont les goûts de luxe passent par chez Hermès pour la couture et Fauchon pour la nourriture, essaie tant bien que mal de trouver dans la "fraîcheur" de son vice une compensation au vide que la vie de couple —inexistante avec Yvonne son épouse— a laissé depuis longtemps en lui.

Brimés par une mère dépourvue de la fibre maternelle, les enfants d'Argenti (en particulier les fils) sont, aux yeux d'Yvonne, des ratés: Paul sera relégué au rang de cuisinier de la famille malgré son penchant pour la musique et le piano (comme son père), et Christian, à l'occasion voleur de voitures, se retrouvera en prison à Milan en Italie, tandis que Berthe est exilée d'office par sa

mère dans un pensionnat de Londres. Ajoutons à ce trio le petit Ashmed, fils adoptif de Monsieur d'Argenti, recueilli en Tunisie et censé satisfaire les caprices d'Antoine, mais lui donnant surtout des soucis, et nous aurons le portrait de cette famille de bourgeois parisiens que va découvrir d'abord avec bonheur et admiration, plus tard avec surprise et stupéfaction et finalement avec déception, écœurement et révolte, le jeune Mathieu Lelièvre, durant son séjour à Paris.

Après avoir pris connaissance de la critique négative réservée à son livre par la presse parisienne et québécoise, lassé et désabusé par la femme qu'il a aveuglément aimée et qu'il découvre soudain non plus dans la nudité de son corps mais dans tous ses défauts, (femme légère, cupide, égoïste, dépensière, ignorante, grossière à l'occasion et profondément raciste), Mathieu s'éloignera d'Yvonne d'Argenti et de son cercle d'amis tout aussi dépravés qu'elle, pour connaître l'autre versant de Paris, puis la province. Il connaîtra alors un monde plus simple, plus vrai, celui des petites gens, des cafés, dont les "Heures Enfouies", (clin d'œil à Proust) et des amis humbles mais fidèles d'origine provinciale comme l'ami Lucien, l'intellectuel breton, que Mathieu considèrera bientôt comme un ami. Ce Lucien reproduira, dans sa gaucherie naïve de Breton intelligent, exilé et désireux de percer dans les sphères lettrées parisiennes, la situation de Mathieu le Québécois exilé qui ne voyait que par les yeux de Paris. C'est aussi à partir de l'attitude de Lucien qu'il considère comme un ami sincère que Mathieu Lelièvre prendra conscience de sa propre méprise. Grâce à une introspection lucide, cette expérience parisienne, avec un détour par la Bretagne de son ami Lucien, lui fera découvrir toutes les valeurs humaines qu'il avait senti bafouées chez les d'Argenti et qui sont, aux yeux du Québécois, les seules qui méritent qu'on s'y attache. Ce "sauvage" méprisé par la critique parisienne et taxé de traître par les siens qui lui reprochent son excessif intérêt pour la France, sortira de ce voyage initiatique et de sa liaison française libéré de ses préjugés, blasé mais mûri, agrandi et fort de ses propres valeurs tant sur le plan humain que sur le plan intellectuel.

Une liaison parisienne ne présente pas un décodage très complexe, le nombre de personnages se réduisant à Mathieu Lelièvre, le héros, et à la famille d'Argenti, à savoir Antoine et Yvonne d'Argenti, le couple parisien, Berthe, Paul et Christian leurs enfants, et Ashmed le petit Arabe adopté. En analysant également les noms des personnages de l'entourage proche des d'Argenti, dont Bonita, la bonne portugaise, Etienne un ami intime d'Antoine, Peter un amant de Madame d'Argenti, Madame Bourroux, l'une de ses amies, Odile d'Argenti, marquise et sœur d'Antoine, et quelques autres personnages secondaires dont Lucien l'ami rencontré à la fin du séjour parisien, –sans oublier le fameux chat de Madame d'Argenti répondant au nom hugolien de Victor–, nous aurons fait le tour des personnages principaux du roman.

(Les consignes de brièveté nous obligeront toutefois à supprimer certains aspects de ce parcours et à réduire notre exposition à l'analyse des personnages les plus représentatifs afin de garder la cohérence de notre argumentation).

Mathieu Lelièvre, le héros de l'histoire, est un Québécois au grand cœur, qui arrive en France pour la première fois et, sur recommandation de son ami Pierre-Henri Lajeunesse, va remettre une enveloppe à Madame d'Argenti, la femme écrivain dont Mathieu désire faire au plus tôt la connaissance, son ami lui ayant décrit cette Yvonne d'Argenti comme la "quintessence de la vie française".

Si dans la transparence du patronyme Lelièvre on pressent déjà le signe de son destin, ce n'est qu'au fur et à mesure que l'on avance dans la diégèse que le nom de famille de Mathieu va se remotiver et rendre les sens multiples qu'il renferme dans la bipolarité qui l'oppose à d'autres patronymes comme d'Argenti. Ainsi plusieurs passages du roman qui font allusion au lièvre, (l'animal), vont souligner le déguisement du nom propre à partir du nom commun, ce qui nous permet de reconstruire ce personnage en remontant le processus de remotivation de son signifiant. La position du nom propre faisant écho au nom commun, à la fin du roman, (avant-dernière page), on apprendra, dans une lecture régressive, que le héros a été victime en quelque sorte d'un jeu, pour mettre à l'épreuve son inexpérience:

Mathieu Lelièvre cirait ses bottes, quelques heures avant son départ, lorsqu'il reçut la lettre qu'il n'attendait plus, cette enveloppe de Pierre-Henri Lajeunesse lui apprenant «que c'était par jeu» qu'on l'avait expédié «chez Yvonne d'Argenti, oui pour voir comment le lièvre sortirait de cette épreuve....très mal....je vois...»¹

Cette épreuve réactive dans l'esprit du lecteur francophone la célèbre fable "Le lièvre et la tortue" où La Fontaine nous montre un lièvre insouciant et naïf qui apprend à ses dépens qu'il a perdu la course. A la différence du lièvre de la fable, Mathieu saura se retirer à temps et comprendre son échec d'où il tirera la leçon pertinente. Une autre référence au lièvre et à son trou renvoie à Mathieu et au Québec dans la séquence suivante:

En attendant, Pierre-Henri Lajeunesse lui adressait chaque semaine, en les découpant méticuleusement du ciseau de l'ennemi, des articles de journaux de son pays et Mathieu s'abreuvait régulièrement à l'arsenic de ses témoignages venant de ceux qu'il appelait encore dans ses lettres «ses amis, ses confrères». «Ce lièvre aurait dû rester dans son trou» disaient-ils, ou bien «Mathieu Lelièvre n'est pas des nôtres, c'est un écrivain français...»(p. 64).

Le thème de la candeur, que l'on perçoit dans la transparence nominale du nom propre Lelièvre, est lié à l'inexpérience de Mathieu —il est auteur d'un premier roman lorsqu'il débarque à Paris—, à sa jeunesse —son âge n'est pas

1 p. 174. C'est nous qui soulignons.

révélé mais son ami, Pierre-Henri n'a que vingt cinq ans et se nomme précisément Lajeunesse—, et à sa naïveté, (de nombreuses références au Québécois candide sont décelables dans le texte). C'est donc à partir de dénotés tels que "naïf", "virginal de cœur et d'esprit" (p. 9), "innocent", "candide" (p. 40), mais aussi de connotés comme le lièvre insouciant et bon enfant de la fable, que le roman véhicule, dans l'ensemble des signifiés textuels, cette naïveté propre à Mathieu et que son patronyme connote à partir de son signifié.

Le "trou" (de l'extrait cité plus haut), renvoie aux deux acceptions ici entendues et sous-entendues puisque, effectivement, le gîte du lièvre est un trou. Toute la valeur péjorative attribuée à ce mot pour indiquer un lieu "paumé" et loin de tout, est soulignée ici par la parodie qui veut que Paris soit, dans l'esprit de Lelièvre, —du moins au début de son séjour—, le seul endroit culturellement valable pour réussir en tant qu'écrivain, et que le Québec soit considéré par d'aucuns comme un trou —à l'instar de tout ce qui n'est pas Paris— y compris la province française.

Mais un autre détail assez étrange nous renvoie à la famille des léporides. Il se trouve que les d'Argenti ont des lapins²; c'est à Paul, (le fils le plus brimé, chargé de la cuisine et autres tâches domestiques en l'absence de la bonne), que revient la corvée de les nourrir. Cette référence anecdotique n'est sûrement pas gratuite, et nous voyons, dans cette unique allusion à la famille du lièvre, un renvoi à la catégorie sociale de Mathieu (Lelièvre), considéré comme inférieur par les d'Argenti. Nous verrons d'ailleurs plus loin que le nom de famille de Lelièvre, forgé à partir d'une référence animale, est en correspondance avec sa perte de prestige par rapport aux d'Argenti dont le patronyme se construit sur la base d'un concept plus élevé, celui de l'argent, et reçoit ainsi une place d'honneur dans le réseau nominatoire de la société parisienne que fréquentent les personnages.

Cette même thématique du lièvre-candide, est mise en évidence par les propos de Madame d'Argenti qui fait remarquer à Mathieu, au sujet de ses romans (qu'il se reprochera d'avoir lus trop précipitamment, en novice) que:

[...] le bonheur, l'amour [...] étaient un combat
[exigeant] des sacrifices [et que] dans cette **chasse**
aussi, le **gibier** était souvent innocent (p. 24).

2 Ce détail frappe d'autant plus qu'ils habitent en appartement; le texte ne le précise pas, mais on pourrait penser qu'il s'agit de lapins élevés pour le plaisir (comme on élève des serins), car on verrait mal cette famille de bourgeois cultivant des lapins pour sa propre consommation. Pourtant, il semble que ce soit pour finir sur la table des d'Argenti que ces lapins sont élevés. Ils seront donc mangés. Cette hypothèse nous paraît tout à fait acceptable lorsque l'on se souvient de l'appétit d'ogre d'Yvonne d'Argenti qui est non seulement souligné dans le texte au sens propre mais encore au sens figuré puisqu'elle "mangera" littéralement Mathieu. Ainsi l'apparente incongruence de cet indice textuel (celui de l'élevage des lapins) cadre parfaitement dans le discours du roman dès lors qu'il vient éclairer le système onomastique et vice versa.

Mathieu lui-même, dans son extrême courtoisie, s'excusant d'être parfois un peu brusque avouera que, s'il lui arrive d'être un **carnassier**³ comme les autres c'est bien involontairement (p. 29).

En soulignant les termes "chasse", "gibier" et "carnassier", choisis en fonction de leur appartenance à une même série lexicale, nous désirons démontrer que ceux-ci se profilent sur une même isotopie où le signifiant onomastique Lelièvre fait fonction de lexie-embrasseur⁴ puisqu'il permet de passer du champ de la dénotation (vocabulaire de la chasse) au domaine de la connotation (Mathieu est le gibier innocent et chassé, la proie de Madame d'Argenti). Le patronyme de Lelièvre favorise donc, dans l'ambivalence de son lexème, le glissement du règne animal au règne humain pour identifier Mathieu à une proie qui est dévorée par Madame d'Argenti.

L'appétit d'ogre d'Yvonne d'Argenti (dont la sensualité et la gourmandise sont illustrées dans l'image des seize huitres⁵ qu'elle engloutit tout en faisant l'amour avec Mathieu) est souligné à maintes reprises. C'est ainsi que Mathieu en arrive à songer "«aux deux bouches» du corps de Madame d'Argenti dont elle lui parlait avec abondance"(p. 52). Cette même Yvonne d'Argenti lui avoue d'ailleurs sans vergogne qu'elle "est plus gourmande que voluptueuse"(p. 38), elle qui sort toujours de l'amour avec une faim vorace⁶ (p. 50). Même le monde des intellectuels que Mathieu va connaître grâce à l'entremise d'Yvonne, est désigné par l'expression dévoratrice de "faune littéraire de Paris" (p. 44), les intellectuels étant "des fauves" (p. 63).

Mais revenons à Lelièvre qui réactive, dans le halo des valeurs associées, l'expression figée "avoir une mémoire de lièvre", c'est-à-dire "être étourdi", et qui complète la série des marqueurs employés au sujet de la candeur de Mathieu. Précisément, l'un des premiers reproches que fera Yvonne d'Argenti à Mathieu sera bel et bien son aveuglement et son incapacité de discerner les mœurs particulières, la pédérastie d'Antoine d'Argenti:

Au sujet d'Antoine, mon ami, tout le monde remarque
ou a déjà remarqué depuis longtemps, il faut être
candide comme vous pour ne rien voir... (p. 40)

Nous rappellerons avec Hoek⁷ que le nom propre peut être l'expression fidèle du pouvoir social du personnage. Dès lors, Lelièvre est d'emblée classé dans la catégorie des êtres inférieurs⁸, à travers la remotivation de son patronyme

3 C'est nous qui soulignons "gibier", "chasse" et "carnassier".

4 Cf. Georges Molinié: *Éléments de stylistique française*, op. cit., p.67.

5 Ce mollusque fait partie des images synesthésiques blaisiennes; alliant la saveur à la lubricité il connote ainsi toute la sensualité du personnage qui se nourrit de sa chair.

6 Gilbert Durand rappelle que "Depuis Freud, on sait explicitement que la gourmandise se trouve liée à la sexualité; le buccal étant l'emblème regressé du sexuel". Cf. Gilbert DURAND, op. cit., p.129.

7 Leo, H., HOEK: *La marque du titre*. op. cit., p.208.

8 D'abord parce qu'il est jeune, ensuite parce qu'il est écrivain et pour comble Québécois, Madame d'Argenti proclamera tout haut à ses amis qu'elle a décidé de l'aider; l'intention révèle donc un implicite, celui de l'infériorité de ce pauvre Québécois qui a besoin d'être assisté.

animalier, le nom de famille des d'Argenti venant confirmer, dans la polarisation, l'importance de cette classification différencielle, et révéler le statut des personnages, du moins dans ce monde des apparences qui est le leur.

Le patronyme d'Argenti: L'analyse patronymique de d'Argenti révèle la présence d'un axe d'indication socio-hiérarchique sur lequel se profile ce nom de famille pour en occuper la première place. L'effet mélioratif de la préposition *De/de* (d') ou *Du/du* devant un patronyme français (ou francophone) est bien connu. La valeur anoblissante de cette particule, lorsqu'elle n'est point soudée au nom propre, est souvent considérée comme le signe d'une naissance aristocratique, ou en tout cas paraît fonctionner comme telle⁹, le porteur en tirant le prestige et la vanité que cette distinction catégorielle lui procure même lorsque la dignité du lignage est, depuis longtemps, profondément ébranlée. Le texte rappelle ainsi l'origine noble d'Antoine d'Argenti en faisant allusion à sa sœur, la marquise Odile d'Argenti. Les deux héritiers (le frère et la sœur) sont en effet co-propriétaires d'un château —signe de leur patrimoine seigneurial—, dont les frais d'entretien ne cesseront d'ailleurs de miner le budget déjà bien limé d'Antoine. Il est intéressant de souligner qu'Odile d'Argenti, contrairement à son frère, n'a aucun problème financier; cette aisance est programmée dans son prénom dont l'étymon signifie précisément "richesse".

Par ailleurs, le cercle d'amis des d'Argenti se compose d'aristocrates aux noms également anoblis, tels les *De Marchais*, les *de Xavier*, ou de riches bourgeois comme les *de Cordebois*, les premiers possédant un château magnifique à Tours (p.136), les derniers, nantis "de superbes propriétés en Tunisie" (p.19). Si l'on remonte à l'origine basque du [pré]nom *Xavier* qui signifie "maison neuve" on relève une fois encore le choix approprié du patronyme en rapport avec la fortune immobilière des porteurs. Les d'Argenti fréquenteront ces milieux huppés parce que, non seulement ces relations leur permettent de maintenir un certain standing et de garder le prestige de leur haut lignage —malgré l'état désastreux de leurs finances—, mais aussi, et surtout parce que le couple, et en particulier *Yvonne*, tire des profits non négligeables de ces fréquentations mondaines.

Et qu'importe d'ailleurs si les *De Marchais* ont été collaborateurs pendant la guerre (leur patronyme semble révéler leur facilité à conclure des "marchés", des pactes), puisque *Yvonne* affiche en toute impunité son antisémitisme et son racisme¹⁰ devant un *Mathieu* qui commence à rougir de sa liaison avec une telle femme qui ne correspond plus du tout à son idéal féminin français.

Quant aux appartements des d'Argenti, ils se situent bien entendu dans l'un des quartiers les plus aristocratiques de la capitale, dans l'île Saint-Louis. Madame fait d'ailleurs ses courses chez *Fauchon*, et s'habille chez Saint-

⁹ C est ainsi, en tout cas, qu'elle est exploitée dans le roman.

¹⁰ Racisme qui est aussi imputable (mais dans un sens différent) à Antoine d'Argenti puisque celui-ci "se flatte de jouir d'un racisme sexuel d'un ordre supérieur." (p.126).

Laurent (clin d'œil à l'hydronyme québécois!), alors que Mathieu Lelièvre, qui vient de son "trou" du Québec, se logera à Paris dans une petite mansarde laide du populeux quartier de la gare d'Austerlitz; de plus, sa tenue vestimentaire ne sortira pas du pull-over ordinaire, ce que ne manquera pas de lui reprocher d'ailleurs, sur un ton aussi impétueux que dédaigneux, Madame d'Argenti.

Au plan du signifiant, d'Argenti découvre encore dans sa composition morphématique d'autres sens. Argenti, s'apparente en effet à argent par dérivation. Par son "i" final, ce patronyme se voudrait probablement porteur d'un certain air de noblesse, celle d'une origine étrangère, ici à résonance italienne. Cette hypothèse pourrait sembler aventureuse si nous ne retrouvions pas l'allusion italienne dans le texte. En effet, celle-ci est décelable à deux reprises et à deux niveaux différents: explicite à propos de Christian qui fera de la prison à Milan, l'Italie apparaît alors dans toute sa péjoration; implicite dans l'image de la madone (sous-entendu italienne), à propos de Madame d'Argenti, la référence paraît méliorative. Lorsque nous apprenons qu'Yvonne d'Argenti emprunte des airs de madone pour faire plaisir à son mari alors que le couple se rend "au château d'Antoine" où l'épouse se doit de faire bonne contenance devant sa belle-sœur la marquise, l'on comprend que c'est toute l'agressivité et l'autorité de Madame d'Argenti qui est dissimulée sous le masque de la madone (dont le sens étymologique est Madame, du nom donné à la Vierge en Italie) pour tromper son monde¹¹. La métaphore rejoint ici la parodie lorsqu'on connaît la véritable personnalité d'Yvonne d'Argenti. Dans ce nouveau portrait de Madame d'Argenti, l'emprunt italien de la Madone acquiert donc aussi une valeur négative qui contamine à son tour le patronyme à consonance italienne, d'Argenti, en le rabaissant d'un cran.

Par ailleurs, l'association lexicale qui nous conduit du nom propre Argenti au nom commun argent est actualisée par la profession de Monsieur d'Argenti qui est banquier. Le persiflage se découvre donc sous ce patronyme qui exprime son contraire, puisque les d'Argenti sont toujours à court d'argent à la suite du train de vie que mène le couple, en particulier à cause des goûts de luxe d'Yvonne, même si celle-ci s'arrange presque toujours pour faire régler ses factures par ses soupirants. Antoine d'Argenti, las de lui ouvrir sa cassette, verra même d'un bon œil que sa femme soutire de l'argent à ses amants, sa pédérastie l'empêchant de sentir le moindre brin de jalousie à l'égard des multiples liaisons adultères d'Yvonne.

Ces traits d'ordre socio-culturel (avec leur référence concrète à l'habitat, l'alimentation, l'habillement, le langage et les mœurs), ne font que corroborer le système de significations dévoilé par l'analyse des patronymes et permet de souligner la fonction polarisatrice du réseau nominatoire où s'opposent les personnages principaux du roman. La richesse affichée des d'Ar-

11 "Lorsqu'ils allaient ensemble au « château d'Antoine », Madame d'Argenti [...] empruntait pour plaire à son mari, la douceur et la modestie des madones". p. 114.

genti contraste avec leurs difficultés financières mais leur permet de garder le haut du pavé grâce à la valeur ajoutée de leur noblesse patronymique, dont il ne reste que le nom, tandis que, au pôle opposé, le jeune boursier Mathieu Lelièvre apparaît issu d'une catégorie plus basse, plus prosaïque puisque son patronyme est emprunté à la gent animale. Mais le renversement des valeurs se dévoile peu à peu dans le discrédit des d'Argenti face à la réhabilitation de Mathieu, ce qui confirme bien la valeur parodique assignée aux noms propres dans ce roman.

Yvonne d'Argenti: Si le nom de Madame d'Argenti renferme pour Mathieu des résonances mélodieuses¹² (p.11), il semble que le prénom d'Yvonne soit plus propre à révéler —par association phonique— la vénalité de cette femme qui se vend littéralement au premier venu susceptible de la combler de cadeaux. Véritable nymphomane, Yvonne est d'une voracité qui va de pair avec sa cupidité. Cet appétit hors du commun relève autant de sa concupiscence que de sa gloutonnerie (voir supra, l'épisode des huîtres). Elle finira par épuiser et le pauvre Mathieu et la bourse de celui-ci, comme elle aura dépouillé ses amants antérieurs, en particulier le prédécesseur québécois et ami de Mathieu, Pierre-Henri Lajeunesse. Lorsque Mathieu Lelièvre commencera peu à peu à prendre ses distances à l'égard d'Yvonne, celle-ci convoitera Peter, et jettera son dévolu sur ce diplomate américain en mission à Paris. Ce dernier amant en date de Mme d'Argenti renfermerait dans son prénom anglosaxon une connotation de "sexual overtones", c'est du moins ainsi que ce prénom est perçu par des critiques de langue anglaise¹³. L'Américain n'est-il pas —dans le roman— ce "vigoureux Peter en mission diplomatique à Paris et déjà symbole, pour Madame d'Argenti, d'une virilité magique faite de cadeaux, de sensualité et d'argent..."? (p.94)

Nous avons vu plus haut qu'Yvonne d'Argenti était définie dans sa capacité dévoratrice et ses talents de séductrice; elle y ajoute une félinité qui la rapproche de son chat Victor, lui même "gris séducteur persan" (p. 34) et dévoreur de faux-filets. On comprend maintenant pourquoi Yvonne d'Argenti donne du faux-filet à son chat alors que ses enfants n'ont pas toujours mangé à leur faim. Si le texte nous rappelle explicitement qu'Yvonne reconnaît dans ses propres romans n'être qu'une marâtre —ce qui s'avère très juste dans sa vie de famille alors qu'Antoine a une excessive tendresse pour ses enfants—, c'est dans l'ambivalence du mot "faim" que nous comprenons le très grand intérêt de Mme d'Argenti pour la nourriture et celle de son chat. En effet, elle serait toujours restée sur sa faim (sexuelle) à cause de la pédérastie d'Antoine:

12 "Puis il se souvint qu'il devait téléphoner à Madame d'Argenti, et ce nom mélodieux, Yvonne, Yvonne d'Argenti, sonna si doux à son oreille qu'il se mit à croire soudain que cela était bien vrai, qu'il ne rêvait plus, qu'il était enfin en France" (p.11).

13 Selon Leonard R.N. Ashley, le nom de Peter aurait, en Amérique, des "sexual overtones". Il semble qu'un amant de Madame d'Argenti (dont le choix du prénom anglo-saxon ne peut être gratuit), devait forcément être marqué par de telles connotations.

Cf. Leonard, N.R. ASHLEY: "Mudpies which endure: Onomastics as a Tool of Literary Criticism", *Names in Literature. Essays from Literary Onomastics Studies* by ALVAREZ ALTMAN, Grace & BURELBACH, Frederik, M., op. cit., pp.11-34.

Il ne m'a jamais comprise, si vous saviez! J'ai eu faim,
moi aussi, croyez-moi, le sexe peut languir de faim
comme tout autre organe... (p. 39)

Non contente de sortir ses griffes à l'occasion de ses nombreux emportements, elle possède en commun avec Victor cette habitude de "se roule[r] en boule tel un petit chat". Comparée à Agrippine dont le personnage renvoie à la détestable héroïne racinienne de *Britannicus*, elle joint encore à son rôle de mauvaise mère et de maîtresse quelque chose de félin. Par ailleurs, le lecteur peut aisément faire le rapprochement entre le nom propre d'Agrippine et le verbe "s'agripper", (s'accrocher), car l'image d'Yvonne d'Argenti est bien celle d'une personne vivant toujours aux crochets des autres.

Ainsi Mathieu, qui dans l'aveuglement de son amour, tout au début de son séjour parisien, en arrivait à confondre les arômes félins qui imprégnaient les coussins du canapé (par suite des inondations de Victor), avec le "parfum de tout amour", finira par identifier le chat à celle qui fut sa maîtresse (p. 25-26).

[...] Victor le chat, cette bête si complice, [pensait Mathieu], qu'avec le temps il avait fini par ressembler à Madame d'Argenti, lui qui vivait dans son entourage fatidique, n'avait-il pas renoncé à être chat pour être femme afin de mentir aussi bien que sa maîtresse? (p. 163).

Le rapprochement entre la femme et le félin s'établit dans le texte à plusieurs niveaux. Les deux signifiants possèdent, dans un ordre inversé, la même syllabe "vi" (Yvonne-Victor), celle que l'on retrouve précisément dans le mot "vice" (terme dont le texte se charge d'une manière explicite et implicite), mais plus encore, c'est dans la propriété anagrammatique d'Yvonne, —signe présent dans le nom du félin, qui est en réalité une chatte appelée Victorine—, que nous voyons se consacrer l'identité soulignée au plan du signifié, (dans la réflexion de Mathieu) à partir des signifiants onomastiques Victor/Victorine et Yvonne. L'identification de Madame d'Argenti à son chat/chatte, ne s'arrête pas là. L'ambiguïté favorisée par le terme ambivalent "maîtresse", (maîtresse-amante ou maîtresse-propriétaire du chat), et à propos du lit de Madame d'Argenti que Mathieu partage avec le chat, renforce davantage cette symbiose entre la femme et le chat.

[...] seule Madame d'Argenti pouvait l'appeler Hugo en lui cajolant la nuque et il regardait Mathieu de sa prunelle large et courroucée: **qui était encore cet intrus qui partageait le lit de sa maîtresse?** Le chat était au sommet des archives, gardienne... (p.34)¹⁴

14 Nous soulignons ici l'interrogation qui, au moyen du discours indirect libre, est attribuée au chat et identifie ce dernier à un amant.

Par ailleurs le passé d'Yvonne est marqué par un incident qui la rapproche encore plus de la vieille chatte. Rappelons que Mme d'Argenti qui ne supporte pas le sexe féminin de sa chatte a rebaptisé l'animal du prénom de Victor, ce qui la conduit à l'appeler parfois du nom de Hugo. Cette association du prénom avec l'écrivain français Victor Hugo souligne bien le snobisme de cette femme qui ne perd aucune occasion pour faire étalage de sa culture toute superficielle.

"Victor, Victor Hugo, Hugo mon petit Victor", murmurait Mathieu, plein de gratitude pour le vieux chat soudain, mais ce gris séducteur persan (qui s'appelait en réalité Victorine mais Madame d'Argenti n'aimant pas le sexe féminin et les devoirs maternels qui s'y rattachaient, même liés à l'existence animale de Victorine, avait rigoureusement corrigé cette erreur de la nature), n'aimait pas Mathieu, seule Madame d'Argenti pouvait l'appeler Hugo... (p. 34)

Ainsi lorsque, dans une réprimande, Yvonne rappellera à son mari le nom de son chat, nous apprenons, par la même occasion, que la chatte en question n'avait pas la fibre maternelle, et qu'elle avait même tué son chaton:

Ah! quelle science chez cette chatte, ah chère Victorine...

— Non, Victor, je vous en prie, ne l'abaissez pas à mon sexe.

— Vous vous souvenez quand elle avait tué d'un seul coup de patte sa propre fille? Elle n'aimait pas la maternité, pauvre chat, il a beaucoup souffert, il est si vieux et si seul maintenant... les enfants avaient beaucoup pleuré, pauvres enfants!

— Pourquoi les plaignez-vous? Ne sont-ils pas bien portants aujourd'hui?

— Pauvres enfants, dit Monsieur d'Argenti, se parlant à lui-même. (p. 119)

Ces deux extraits, outre qu'ils viennent éclairer le choix de l'appellatif Victor, soulignent et l'absence de maternité chez la chatte d'Yvonne d'Argenti, et son acte infanticide. Notons bien que le second extrait ne parle pas de chaton, ni de petit, mais de "sa fille" —lexie qui appartient au vocabulaire de la famille des êtres humains et non pas des animaux— Cet indice textuel trouve son écho dans la révélation d'Yvonne d'Argenti qui confessa à Mathieu "qu'elle avait même souhaité un jour, il y a longtemps, tuer Berthe dans son berceau..." (p. 74). En dévoilant "cette impulsion criminelle" devant Mathieu et sa propre fille, alors qu'elle va rendre visite à Berthe à Londres —tous frais payés par son amant québécois—, Yvonne d'Argenti, durant la brève entrevue londonienne, y donnera même, sans scrupule ni remords, une justification:

Nous n'avons pas d'affinités, vous et moi, ma petite fille, je ne vous aimais pas, vous aviez une façon de crier dans votre berceau qui ne me plaisait pas, ah! que voulez-vous, cela arrive! J'ai pensé, plutôt que de céder à une impulsion criminelle, et je vous assure, l'envie était forte, qu'il serait préférable de lui faire traverser la Manche, c'est ainsi que votre grand-mère m'a accusée d'être une mère inhumaine, déployant sur vous qui n'étiez qu'un bébé, donc un fœtus, tout mon héritage! Mais n'était-il pas plus humain de vous éloigner de ma vue? (pp. 69-70)

Yvonne et son chat se rejoignent donc non seulement dans la séduction et la gourmandise mais encore dans la criminalité.

Madame d'Argenti est aussi une actrice née, car dans l'élan de ses "multiples métamorphoses", Yvonne est capable de jouer tous les rôles (p. 62). En la comparant à Agrippine le texte vient souligner la dépravation et l'ambition de cette femme sans scrupules qui, à l'instar de l'héroïne de Racine, ne recule même pas devant le crime.

Dans ses monologues meurtriers à ses fils, elle ressemblait peut-être à Agrippine, mais quelques instants plus tard, elle trahissait déjà son héroïne par une autre: dans un élan qu'on ne pouvait qualifier que de "maternel", elle se levait, et sautant au cou de Christian, elle l'embrassait avec ferveur... (p. 133)

Pourtant ses sautes d'humeur, qui la font passer du personnage méprisable à celui d'une héroïne aux élans passionnés, ne trompent pas son fils Christian qui saura reconnaître son jeu. Ainsi Christian rétorquera à son père qui lui reproche à l'occasion de faire pleurer sa mère: "-C'est du théâtre, ses larmes" (p.133). Par ailleurs, Christian sera l'unique personnage capable de rappeler à Yvonne d'Argenti qu'il n'est pas le seul à avoir fait de la prison dans la famille, et qu'elle-même n'a pas un casier judiciaire vierge.

La noirceur du personnage d'Yvonne d'Argenti se trouve finalement confirmée par celle des personnages qu'elle fréquente, en l'occurrence son amie Madame Bourroux.

Madame Bourroux-Madame Colombe

Si la candeur de Mathieu Lelièvre est dissimulée sous son patronyme, le texte se charge de faire plusieurs allusions directes à "ce candide" ou "faux candide québécois" (pp. 40 et 143). C'est à partir d'une conversation entendue chez Madame Colombe, entre celle-ci et Madame d'Argenti, qu'il prendra peu à peu conscience de la réalité et perdra sa candeur de "bon sauvage". Nous reprenons les deux passages dans leur intégralité pour mieux souligner les éléments textuels que nous désirons analyser.

(1) Mathieu se rappelait qu'accompagnant un soir Madame d'Argenti chez son illustre amie, Madame Colombe —“ce nom le faisait bien rêver”—, l'auteur d'un roman d'une admirable pornographie qu'il avait lu à quatorze ans, déçu alors de ne pas pouvoir vivre toutes les aventures que cet oracle de l'érotisme ne lui offrait qu'avec des mots, il se souvenait d'une conversation entre Madame d'Argenti et l'auteur célèbre qui lui donnait encore des frissons d'inquiétude, peut-être parce qu'il avait eu trop honte et ne se l'avouait que trop tard. Madame Colombe ne s'était-elle pas écriée en découpant son escalope du déjeuner:

— Ma chère, le problème des Indes ne peut se résoudre que par la bombe atomique, voilà ce que nous devons souhaiter à ces pauvres gens, et croyez-moi, ils sont si vils et si paresseux qu'ils le méritent bien.

Cette déclaration, à la grande surprise de Mathieu, n'avait pas eu le pouvoir de couper le souffle à Madame d'Argenti, elle soupira au contraire avec soulagement:

— Vous avez bien raison, mon amie, voilà ce que je pense aussi!

(2) [...]il apprit plus tard que Madame Colombe s'appelait Madame Bourroux, mais sous le plumage d'un oiseau cet auteur avait jugé qu'il était plus aisé de dissimuler son sexe, et la colombe elle-même, dans son vol très honorable, ne lui servait-elle pas de bouclier contre la flèche même de la censure? (pp. 59-60)

Il apparaît essentiel de souligner dans ces passages toute l'intention satirique que dévoile le décodage onomastique. En effet, nous allons démontrer que le patronyme de Mme Bourroux que nous associons automatiquement au terme bourreau par attraction paronomastique, est doublement connoté. Mme Colombe, pseudonyme de Bourroux (tout pseudonyme comme chacun sait est un choix délibérément fait par son porteur), cache une intention que le paragraphe citation numéroté supra par un (2), nous explicite: “Il apprit plus tard...”.

Madame Bourroux a donc choisi ce pseudonyme de Colombe en fonction de ses connotations mélioratives, celles de l'image d'un oiseau, symbole de la pureté, de la paix, afin de passer au travers de la censure qui pouvait mettre ses livres pornographiques à l'index, parce que le nom de Bourroux ne satisfaisait pas son image de marque. Malgré le choix du nom de Colombe —tout en douceur et blancheur, et évoquant pureté et innocence—, avec lequel Mme Bourroux trompe son monde, cette femme-écrivain, amie de Madame d'Argenti, n'en reste pas moins marquée du sceau de son premier et véritable patronyme Bourroux. Celui-ci la relie à l'image du bourreau dont le terme s'incorpore virtuellement au paradigme de la criminalité qui affleure dans le premier extrait de

la conversation (voir supra 1) avec Madame d'Argenti. Ainsi se déclenche une métaphore "in absentia" autour de laquelle viennent se joindre d'autres métaphores qui se dégagent du nom de (Madame) Bourroux-bourreau. Le code morphologique et le code phonique rapprochent ces deux signifiants qui sont construits à partir d'un même agencement dissyllabique: la première syllabe est identique *bour-*, et la seconde syllabe ne diffère que par la commutation du son /u/ en /o/, *Bourr-(oux)/ Bourr-(eau)*—, le jeu de la paronomase contribuant à identifier sémantiquement les deux termes.

Bourroux et "bourreau" possèdent aussi en commun ce "b" initial que nous retrouvons dans la syllabe finale de Colombe et qui est redoublé dans le mot "bombe" d'ailleurs explicite dans le texte (rappelons que Mme Bourroux parlera d'exterminer la population trop nombreuse de l'Inde par la bombe). La métaphore "in absentia" du bourreau se profile dans celle de la bombe exterminatrice. Or le terme "bombe" renvoie à son tour à Colombe par substitution du "b" au "l", et rapproche les deux signifiants. Il apparaît que ce double "b" assassin et meurtrier est surdéterminé puisqu'il entre dans la composition phonique des trois vocables, Bourroux-Colombe-bombe, —renvoyant au même référent interne, l'amie de Madame d'Argenti—, et actualise le terme bourreau "in absentia", ("bombe" est pratiquement contenu dans "Colombe"). Les sons sourds [u], redoublés dans *Bourroux*, et /on/ dans *bombe* contribuent par ailleurs à ternir l'image de la blanche Colombe qui filait, par antithèse, la métaphore de bourreau, puisqu'à la paix —évoquée par l'image de la colombe— s'opposent la guerre et l'extermination des pauvres de l'Inde que souhaite Madame Bourroux-Colombe.

Nous soulignerons d'autre part que, outre les associations paronymiques, une accumulation de sons sombres [ô] et [u] (le symbolisme phonétique est ici largement exploité par l'auteur), permet de retrouver dans Colombe, l'image du bourreau en puissance qu'est Madame Bourroux. Colombe, en connotant, par la voie du symbole, son contraire, c'est-à-dire, non plus la paix, mais la mort par l'extermination, concourt ainsi à discréditer l'amie de Madame d'Argenti, et par là même Yvonne d'Argenti qui approuve en tous points les arguments de Madame Bourroux/Colombe.¹⁵

Ainsi la candeur de Mathieu Lelièvre, mais surtout sa pureté morale, sont soulignées par opposition au patronyme de Madame Colombe-Bourroux, qui est ici fortement rattaché à des valeurs d'immoralité et de corruption. Le terme candeur s'enrichit de sèmes connotant la pureté et la blancheur, et participe d'un symbolisme chromatique qui se déploie dans ce passage à partir des termes abstraits et qui opposent paix/candeur-blancheur et guerre/mort-noir-

15 Une brève incursion dans la mythocritique nous révélerait que la colombe est "pur symbole de l'Eros sublimé". Ceci nous confirme bien que le patronyme Colombe de Mme Bourroux qui incarne le vice, l'adultère, l'inceste, et fonde ses écrits sur la pornographie, doit être entendu comme une antiphrase.
Cf. Gilbert DURAND, op. cit., p. 146

ceur. Mathieu, le héros du roman, se définit donc aussi par rapport à Mme Bourroux-Colombe dans le contraste et l'antonymie.

En guise de conclusion

Dans cette brève exposition on s'est limité au portrait de quelques personnages en les découvrant à partir de leurs nom et prénom. Dans une étude plus approfondie, il apparaît que du héros Mathieu Lelièvre au personnage le plus insignifiant, on retrouve une très claire motivation des signes onomastiques et c'est cette adéquation du signifiant et du signifié qui contribue à construire le récit et à lui donner tout son sens.

Le ton parodique et la caricature semblent être les recours les plus employés par l'auteur pour une critique sous-jacente de l'hypocrisie et du snobisme de certains cercles littéraires parisiens sous le masque des noms propres fictionnels. Le miroir aux alouettes que constituent Paris et quelques milieux pseudo-intellectuels de la capitale pour des écrivains de talent venus de l'étranger —ou même de province, ce qui sera le cas de Lucien—, et qui sont parfois aveuglés par la dorure et la patine d'une société qui est loin de représenter la France, est finement signalé par l'auteur qui a également vécu l'expérience de plusieurs séjours en France. On peut facilement entrevoir ou deviner l'ombre de l'auteur derrière ce "candide Québécois", désenchanté par la critique mais fort d'une expérience inouïe qui ragaillardit sa verve d'écrivain et lui redonne confiance en lui-même.

José María FERNÁNDEZ CARDO

(Universidad de Oviedo)

L'acheminement du texte: Janus Liminaire

L'acheminement désigne en l'occurrence une action, ou pour le moins une volonté d'action et de travail, un principe de direction et une prise de décision: acte de production liminaire, si l'on veut, qui aura des conséquences par la suite, n'étant lui-même que pure conséquence d'un travail préalable; sésame du texte, ouverture, incipit, musique du début, disons tout court commencement... et pas de commencement absolu; au début il y a déjà les autres verbes, soit la verve des autres et le propre verbe, toujours dans le risque de tirer du fil et d'emporter toute la nappe...

Action, donc. Action entamée pour progresser vers un but. Début du texte dans sa quête du but, qu'il ne faut pas confondre avec la quête d'Ubu —celle-ci étant une histoire de Jarry, l'erreur ne serait que trop impardonnable—. Revenons à nos moutons, c'est-à-dire à la borne kilométrique zéro du texte, si l'on me permet d'ajouter encore cette nouvelle invocation supplémentaire à la litanie censée désigner *le liminaire*, devenu d'ores et déjà un nom substantif. En effet c'est lui, *le liminaire*, le porteur de la substance, c'est lui qui donne accès au texte, j'oserais même le considérer son essence, puisque avant c'était le blanc, le silence et le rien. Il engendre et concentre la suite, son espace est celui des signes initiatiques, espace maculé des premières lettres il est déjà emboîté, et pour commencer, on le sait, il faut traverser la boîte noire. C'est Barthes qui le disait. Emboîté mais convoité par la lanterne magique du décryptage, offert comme le reste du texte à la traduction successive, le liminaire se donne à lire, commandé comme il est par le linéaire.

Encore au début, la traversée de la boîte se présente comme un voyage avec très peu de bagage-ici, à Saint-Jacques, on serait tenté de dire comme un début de pèlerinage, et le lecteur immédiatement identifié avec un voyageur, invité à regarder et à voir, guidé dans son parcours interlinéaire par le narrateur-auteur, dans la mesure où ce même narrateur-auteur ne se présente lui-même qu'en compagnon de route, en assumant la condition double de voyageur et de voyeur. Pour ce faire il suffit de concevoir lecture et écriture comme deux activités jumelles, l'écriture étant une lecture écrite et la lecture une écriture à ses débuts, sans support matériel encore, post-face et préface, post-texte et prétexte. Au début **Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords** (Butor, *La modification*), parce que la boîte, elle, est toujours étroite et

surtout à son entrée; la modification, à savoir, le changement du mode et des modèles dans l'édification du texte, exige un lecteur autrement instruit; vous savez aussi bien que moi qu'*édification* veut dire aussi *instruction*... mais cela est sans doute une autre histoire.

L'approche théorique de l'acheminement du texte a été parfois envisagée comme une rhétorique du début, une rhétorique de l'incipit, si l'on veut. Et très souvent le terme **rhétorique** est lié à une entreprise normative, associée à l'art de bien parler, donc à l'art aussi de bien écrire. Ainsi conçue la **rhétorique** ne serait qu'un ensemble de recettes destinées à la cuisine littéraire, et leur rassemblement écrit le mode d'emploi de la littérature, autant de sa théorie que de sa pratique. Chez les modernes, je crois qu'il n'y a pas de très gros inconvénient si l'on glisse vers l'autre appellation qui a fait fortune pour se référer à un tel ensemble, celle de la **poétique**, il s'agit tout simplement de privilégier le descriptif sur le normatif. Ainsi conçues **poétique et rhétorique** deviendraient presque des mots interchangeables sans trop de scrupules méthodologiques, et en l'occurrence superposables à la notion d'**incipit**. Que nous apporterait donc la **rhétorique ou la poétique de l'incipit** à la littérature, à la lecture et à l'écriture des textes censés être littérature? L'article d'Andrea del Lungo, publié en avril 1993 dans le numéro 94 de la revue *Poétique*, répond à sa manière à cette attente: son titre est justement *Pour une poétique de l'incipit*.

Un premier problème à résoudre quand il est question de l'**incipit** est celui de la détermination de son étendue. Je m'excuse, mais la question *Où commence le commencement?* n'a rien de futile: on assiste à une véritable prolifération des prétextes, tellement gênante qu'on aurait du mal à savoir où le texte proprement dit commence. Une possibilité douteuse consiste à le situer avant l'écriture, avant l'acte matériel de sa propre représentation graphique. Nouvelle complication supplémentaire: à la difficulté de la délimitation spatiale de l'incipit on en ajoute de surcroît une deuxième, celle de son inscription temporelle, *quand cela se passe-t-il?* Où et Quand avec Comment feront donc le joli trio de l'incipit, il ne manquerait pour le quatuor que le *pourquoi* -le dans quel but-. Celle-ci est plus ou moins la rhétorique mise en œuvre-mise en texte-par un début romanesque aussi paradigmatique que *L'Innommable* de Samuel Beckett: "*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserais plus de questions. On croit seulement se reposer afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée, et voilà qu'en très peu de temps on est dans l'impossibilité de plus jamais rien faire. Peu importe comment cela s'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire dans la situation où je suis, comment procéder?*". Si les anthologies des textes de

l'acheminement existaient, celui-ci devrait y occuper une place de privilège, je dirais même que l'ouverture devrait lui être réservée.

Sans doute la série des questions précédemment évoquées peuvent représenter la déroute complète dans l'acheminement du texte, étant donné que ces questions ne concernent qu'un fragment en général assez petit du texte, son début, et in extensum, au sens large, le prétexte ou les prétextes dont l'étendue spatio-temporelle serait extrêmement difficile à délimiter. Quand on se pose, comme Barthes, la question de *par où commencer?* il se peut que l'on se situe aussi du côté du prétextuel, de ce qu'il y a avant le texte, on dirait même dans le domaine de l'avant-texte, dans ce que l'on pourrait nommer **l'acheminement textuel du sujet vers le texte**. Arrivé à ce point, il conviendrait peut-être de différencier deux sortes d'acheminement, l'une qui porte sur l'activité du sujet qui est en train de s'acheminer vers l'écriture, l'autre qui porte sur le texte lui-même, sur son incipit, sur les directions entreprises qui seront déterminantes par la suite dans le texte, puisque, comme on l'a déjà remarqué, le but, du moment où il y en a un, serait la conséquence de son début.

Louis Aragon, dans un très beau livre intitulé **Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit** (Les sentiers de la création, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1969), se réfère à l'acheminement du sujet vers le texte en replaçant la scène dans le théâtre de l'inconscient mystérieux, "*Je veux dire, écrit-il, que le chemin suivi, une fois la tonalité donnée par une phrase entendue, n'a jamais eu le caractère d'un travail conscient, d'un système élaboré à partir de la phrase du début. Comme j'ai entendu la première phase (en un sens assez différent à l'audition de réveil), j'ai lu tout le reste, je le répète, dans la foulée du son, du la transmis, mais je nie être pour quelque chose dans le choix. C'est moi qui ai été choisi par mes livres: me comprendra-t-on?*". Mais il parle de quels livres, quels sont les siens? Ceux qu'il a écrits ou ceux qu'il a lus? Tout le monde aujourd'hui est en disposition d'accepter que l'on est formé et conformé par les livres que l'on a lus, l'instruction étant un mode d'éducation, c'est-à-dire une manière de façonner le moi, de dresser la propre voix tout en parlant le langage des autres, dans une prétendue troisième articulation. Indéniable l'importance de l'inconscient dans l'acheminement du texte, non moins indéniable que le rôle de l'intertexte dans ce même processus d'acheminement. Intertexte pluriel, et il faut m'excuser d'un tel emploi tautologique du mot, étant donné qu'il concerne le lu autant que l'écrit par un même sujet écrivain: acheminement lectoral et scriptural, à travers la lecture et à travers l'écriture; on aurait du mal à comprendre le début du nouveau livre publié sans se référer à la fin du précédent, à ses manques, à ses trous, le nouveau-né, le nouveau paru se chargeant de les remplir..., et pas tous, au moins quelques-uns.

Marcel Proust! Tout d'un coup il revient comme le grand maître de l'acheminement! Lui, de façon beaucoup plus nette que les autres, c'est l'écrivain d'un seul texte, celui qui pendant toute sa vie n'a écrit qu'un seul roman, tout naturellement voué à devenir le texte de sa vie. Depuis les traductions de Ruskin jusqu'à Jean Santeuil il accomplit un premier parcours, du début de *La recherche*

à la fin le second, sans jamais perdre de vue qu'ici, comme chacun sait, la fin aussi a engendré son commencement. Mais c'est sans doute lui l'un des écrivains à avoir la plus grande conscience de sa situation de "chemin faisant", de son acheminement du côté de l'œuvre. Son bagage de pèlerinage n'a jamais été un sac à dos, mais un sac à main qui se vidait et se remplissait coup sur coup par la force d'une écriture qui, à l'époque de Jean Santeuil, cognait encore à la vitre, comme il est facile de lire dans le passage qui suit: *"Suspendu au vol léger de ces années d'enfance comme Prométhée à celui des Océanides invisibles qui venaient d'aussi loin murmurer des paroles délicieuses avec la même voix fraîche et grave, Jean épiait chaque tintement avec une crainte croissante, au fur et à mesure des volées ralenties, que la dernière écoutée ne fût plus suivie d'aucune autre, mais en sentait bientôt palpiter une autre, si près de lui et si loin qu'il lui semblait sentir son cœur lointain d'autrefois battre mélodieusement dans sa poitrine. Pour pouvoir lui dire ces mots qui réveillent brusquement tout leur cœur et que ceux-là seuls que nous aimons le plus ou qui nous connaissent le mieux peuvent nous dire, il fallait bien que Jean, dans ces retours anciens avec sa bonne, leur eût livré étourdiment les secrets de son âme qu'elles avaient pieusement gardés."*

Mais à l'heure où se tramèrent ces liens si forts entre les cloches et la vie de Jean que le son d'autres cloches suffirait plus tard à la lui rendre toute par un instant, à l'heure où les cloches prenaient son âme d'alors pour la lui prêter plus tard quand il aurait besoin d'y retremper son âme vieillie, ils étaient encore si légers qu'il ne les sentait pas et qu'en essayant de lui en parler on ne lui parlait de rien" (NRF, Bibliothèque de la Pléiade, "L'éveil de Jean à la poésie"). Deuxième texte digne de figurer dans l'anthologie imaginaire des textes de l'acheminement qui vient d'être évoquée.

L'acheminement se présente donc comme la représentation d'un début de parcours dont l'accomplissement mènerait ailleurs dans le but de se rendre autre, doué cette fois-ci de la capacité d'entendre une musique toute neuve... début d'une quête revivifiante et transformatrice, sorte de pèlerinage, cherchant quelque'un ou quelque chose à la fin de la course. Voyage au bout du jour fait pour le plaisir de se dépayser, par goût de la route et de la propre déroute; pour ne pas être ici on se déplace jusque-là, c'est la joie du départ qui n'exclut pas celle de l'arrivée, c'est le *Monjoie* des pèlerins au point culminant du bonheur, *"es el monte del Gozo"*; la porte a été fermée, mais heureusement on a réussi dans l'ouverture de celle d'à côté; nous, on voulait marcher et changer d'identité, mettre en pratique ce que Barthes appelait la quête *adamique et édénique* (*Par où commencer, Nouveaux Essais critiques*), essayer de voir l'autre face, celle de derrière, l'autre visage, juguler les suites et bloquer un passage qui était ouvert des deux côtés, dans le seul but d'y rester... Et vous venez sans doute de vous apercevoir que les *préliminaires* se sont terminés et que l'on entre maintenant dans le *liminaire*. L'heure est arrivée de s'occuper du substantif et de parler des noms propres importants: de *Janus*, de son être et de son paraître, de sa personne et de sa figure.

La première difficulté est d'ordre historique. Malheureusement les archives nous manquent. On ne sait pas trop bien qui il était. S'agissait-il d'un dieu ou tout simplement d'un roi? De bonne famille en tout cas. Les historiens et

les mythologues sont loin d'être d'accord sur l'origine d'une telle forme symbolique: les uns y voient la double image du chaos et de la civilisation, les autres confondent Janus avec le soleil, qui ouvre et ferme les portes du jour et de la nuit. Janus est en quelque sorte le dieu concierge, il s'occupe des portes, il est surdéterminé par son propre nom, en rapport avec *janua*; c'est lui le responsable de fermer et d'ouvrir les portes de l'ancienne et de la nouvelle année, c'est lui aussi le dieu des voyageurs, de tous ceux qui quittaient leur manoir et allaient autre part; à Rome, son nom étant toujours lié au dualisme, qu'il convient de séparer de la duplicité, deux temples lui étaient consacrés, l'un portait le nom de Janus Bifrons, et l'autre celui de Janus Geminus. Le premier, Janus Bifrons, abritait une statue avec deux visages, dont l'un regardait vers l'orient et l'autre vers l'occident. Le deuxième, Janus Geminus, a été fondé par Numa pour qu'il servît à indiquer si Rome était en paix ou en guerre: les portes fermées voulant dire paix, les portes ouvertes le contraire. Remarquons en passant que dans une période de près de mille ans, le temple de Janus ne fut fermé que huit fois.

La littérature et la philosophie se sont emparées de son double visage, devenu symbole de toute chose qui se présente sous un aspect double et opposé, selon le point de vue d'où l'on se place pour l'envisager: il pourrait y concilier toutes les grandes dichotomies. Du côté littérature le glissement vers la conciliation et le désaccord, au moins du romantisme à nos jours, dans l'espace et le temps des deux derniers siècles, est le grand penchant de l'écriture, autant de sa théorie que de sa pratique: acte de conciliation du moi et de l'autre, du moi et du monde, ou acte de désaccord absolu synthétisé par la seule phrase *je est un autre*, acte de foi de la nouvelle esthétique guerrière et emblème de la nouvelle écriture, qui, étant vouée à la dissidence, ne pouvait être que critique "Ce n'est pas sans raison que Janus a deux visages", écrivait Renan dans les *Drames philosophiques* en 1888, "le monde ne marche que par la haine des frères ennemis! Que la volonté des dieux s'accomplisse, et puissent fleurir éternellement, sur nos montagnes, les bonnes lois du roi Latinus!". Le problème du visage de Janus, c'est que la même personne regarde des deux côtés, en arrière et en avant, vers la gauche et vers la droite: figuration du moi qui était et qui sera, mais aussi évocation figurée du prétexte, de son acheminement scripto-lectoral... Et pourtant Janus n'a pas bougé, c'est l'immobilité qui le caractérise, même s'il a l'air de fermer et d'ouvrir sans arrêt. On avait appris avant que son nombre grammatical était le duel, il est temps d'apprendre maintenant que son aspect verbal est l'aoriste, c'est-à-dire le point, mais en y ajoutant quelques nuances, parce que Janus faillit, il est toujours sur le point de, mais, attention! il s'agit d'un point qui ne rejeterait jamais la ligne: il est dans la ligne, celle-ci n'étant que l'acheminement indéfectible de celui-là dans la route de sa transfiguration scripturale... Et vous vous serez très probablement aperçus que depuis un certain temps je ne fais que parler de Stendhal, du début de *Henri Brulard*...

Commençons par la première phrase du premier chapitre; avant, sauf le titre —*Vie de Henri Brulard*— il n'y a rien. Bon ce n'est pas vrai du tout! il y a

quand même *Le Rouge* et les autres textes, mais à part cela ce texte-ci met dans l'ouverture la phrase qui suit: "*Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro in Montorio, sur le mont Janicule à Rome, il faisait un soleil magnifique.*" (p. 27, édition de Béatrice Didier, Gallimard, 1973). Première phrase extrêmement précise, et premier mensonge: l'homme qui dit *Je*, qui voudrait se trouver, se décrire tel quel, passionné de vérité comme il était, c'est-à-dire Stendhal, le voilà déguisé en menteur: Stendhal dès le début c'est l'homme qui ment... son texte-miroir débute comme on sait, et Del Litto en particulier, en ne lui rendant pas l'image véritable de son acheminement autobiographique. La version historique, non littéraire, de l'événement est tout autre: le 16 octobre 1832 Stendhal n'était pas à San Pietro in Montorio, il était en excursion dans les Abruzzes; le manuscrit a été écrit d'une seule coulée en novembre 1835, mais Stendhal a eu l'idée d'écrire ce texte en 1832, tel qu'il l'avoue lui-même dans une note en marge du manuscrit le 29 janvier 1936: "*Pluie et temps froid; promenade à San Pietro in Montorio où j'ai eu l'idée d'écrire ceci en 1832*" (édition de Béatrice Didier, p. 450).

Il ne faut pas être méchants! Passons vite sur ce petit détail qui est de l'autre côté du texte, dans l'autre face, dans le hors-texte, et revenons à l'incipit, au texte proprement dit. On est en droit de se demander aujourd'hui si Stendhal, l'admirable Stendhal, avait déjà dans les années trente du XIX^e siècle une conscience de la perversité textuelle aussi nette qu'il l'exhibe au début de son autobiographie? Il se trouve à San Pietro in Montorio sur le mont Janicule, un jour de canicule... Le mont Janicule c'est le mont de Janus —attention aux glissements paronomastiques qui nous feront descendre à des collines plus basses!—, c'est un mont originaire, l'un des monts où le récit de Rome commence, il indique le début de son histoire: l'une des sept collines sur lesquelles était bâtie l'ancienne Rome. "Le mont Janicule était à l'origine de Rome couvert de bois et rafraîchi par de nombreuses sources, que le déboisement a fait disparaître. On a pourtant retrouvé quelques-unes des sources qui arrosaient cette montagne, par exemple, au IV^eme siècle de l'ère chrétienne, l'eau de Saint-Damase, qui donne son nom à la cour embellie par les loges de Raphaël" (*Grand Dictionnaire Universel du XIX^eme siècle*, Larousse, Paris, 1866-1876, s.v. Janicule).

Du haut de la colline le Je narrant voit et perçoit tout le charme de ce lieu qui "*est unique au monde*", les deux Rome, la double Rome: "*Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses tombeaux et de ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue*". Une telle vue fait tout naturellement rêver Stendhal, lui qui était un nourrisson de la double nature, français dénaturé et italien naturalisé, plus Gagnon que Beyle, enfant qui se voulait plus maternel que paternel, et qui avait aussi une matrice, L'Italie... Pour s'acheminer à la découverte de son moi véritable il vaut mieux de remonter jusqu'aux sources originaires. Sa promenade au mont Janicule l'a très bien acheminé, il est très bien placé pour voir d'en haut l'autre face, maintenant qu'il entreprend le voyage de l'écriture de son moi, le chemin de sa propre autobiographie. Sera-t-il capable d'accomplir un parcours de ce genre,

pourra-t-il se transfigurer, c'est-à-dire aller de l'autre côté de la figure? Changer d'endroit? Transiter? S'acheminer et trouver le chemin du texte, un ton, une musique, une manière qui ne soient pas méprisables? Un problème: le verbe *transiter* paradoxalement est aussi un verbe à double face, fonctionnelle si l'on veut ou grammaticale, parce que dans sa nature lexicologique il a la possibilité d'être employé des deux manières, comme transitif et comme intransitif... Stendhal comme d'autres mémorialistes et d'autres auteurs des récits de vie, se pose dès le début sa méfiance à l'égard du genre. Sera-t-il capable de transiter entre tant de *Moi* et de *Je*? Il s'adresse à qui?: "*Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les Je et les Moi assomment trop les lecteurs; et toutefois j'ai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience. De plus, s'il y a succès je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime /.../*" Il faut des précautions excessives pour ne pas mentir quand on transite le langage; la peur de la hâblerie transite souvent le locuteur et le scripteur: la peur du froid, de la nuit et du silence, quand Janus ferme la porte du jour, qui est le moment choisi par Stendhal pour descendre du Janicule, "*lorsque la légère brume du soir est venue m'avertir que bientôt je serai saisi par le froid subit et fort désagréable et malsain qui en ce pays suit immédiatement le coucher du soleil*". Le jour, du haut du Janicule, la vue est magnifique, surtout pour celui qui sait, comme Stendhal, que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée là, au même endroit où il se trouve maintenant, c'est-à-dire "ici", pendant deux siècles et demi, c'est-à-dire deux cent cinquante ans, une remarque digne de quelqu'un comme lui qui, dans trois mois, aura cinquante ans! L'évocation de la *Transfiguration* de Raphaël sur le Janicule s'érige en grand tableau dans l'ouverture du texte stendhalien, et encore plus que cela, en emblème de son propre acheminement vers l'écriture autobiographique, figuration picturale de sa propre démarche scripturale, avertissement spéculaire dès l'incipit à destination lointaine, voulant dire que la figure est un visage et une image, qu'il s'agit de se transfigurer, de s'acheminer vers l'autre face, sans perdre de vue que la figure est aussi une expression rhétorique et une forme de représentation, la figure est peinture et littérature... Et la *transfiguration* de Raphaël encore davantage, c'est son dernier tableau, inachevé, il n'a pas eu le temps de le terminer, la mort étant venu le chercher, lui le peintre qui est mort à la même date qu'il est né, le jour de sa naissance on dirait, mais 37 ans après, un Vendredi Saint, qui marquerait la fin du pèlerinage et le début d'un autre chemin, son acheminement? De qui? De Henri Beyle déguisé en Brulard, acheminement de la vie à l'œuvre, Beyle versus Brulard, mais s'arrêtant immobilisé dans le **versus**, le seul espace véritable d'acheminement et sa figuration emblématique. Il suffit de considérer que tout texte n'est autre chose que sa **version**, et pas la seule; il y a plus d'un chemin vers Saint-Jacques...

Amelia GAMONEDA LANZA

(Universidad de Salamanca)

**Un tournant du roman français actuel:
Le trompe-l'œil des langages
(sur Pascal Quignard: *Tous les matins du monde*)**

Cela fait plus d'un siècle que l'interrogation sur le Moi a déplacé son champ de recherche; disons, de façon générale, que la connaissance supposée du Moi ne se dégage plus de l'analyse sentimentale mais de l'interaction entre le physique et le psychique. Il n'en reste pas moins que le dessein est toujours le même: se rapprocher d'un des deux pôles qui ont toujours orienté la connaissance et l'art: le monde et soi-même.

Il semblerait que, à notre époque, un trop de disponibilité d'information sur le monde exacerbe, dans un mouvement compensatoire, le penchant individualiste chez l'être penseur ou créateur. Mais pas seulement dans le cadre de l'exploration du Moi par lui-même —la psychanalyse ou les genres de l'autobiographie et du journal intime—; aussi, les disciplines semblent s'être penchées sur elles-mêmes: la philosophie moderne questionne son propre champ d'existence, tâte ses limites, le langage pense sa propre nature, s'exprime sur son propre matériau au moyen de son matériel. La littérature ne pouvait pas faire faux bond: du nouveau roman à la question des genres, en passant par une bonne poignée de "ismes", il ne cesse d'être question pour l'écriture de s'auto-définir. Repli égocentrique? Solipsisme? Autisme? Pas si vite.

Tout comme la philosophie a rejoint, en se penchant sur ses marges, la question de l'altérité —cet Autre étant ce qui toujours fait défaut dans le concept, ce qui ne se pliera jamais à une désignation démonstrative et qui, pourtant, est pour Moi exigence éthique incontournable—; tout comme la linguistique a dû retrouver dans ses marges la sémiotique et la poétique; tout comme le sujet se trouve ouvert par les questions non seulement de l'inconscient, mais aussi de la neurologie et de la génétique, de même, l'écriture se fixe souvent à l'endroit de ses propres défaillances et de ses échappées. Le repli égocentrique, l'éthique de l'individualisme, le "cocon" des années 80 ou le "souci" des 90 ne colmatent pas les fissures du sujet, ne peuvent empêcher l'envolée du papillon, deviennent le souci de l'Autre, s'écrivent fendus par un non-dit. Que dire, par exemple, du retranchement des genres littéraires derrière des palissades théoriques qu'en fait ils débordent et qui n'empêchent pas leur brassage? Un brassage qui, d'ailleurs,

n'a rien de nouveau, et que l'on pourrait percevoir comme l'un des penchants les plus persistants de l'écriture tout au long de son histoire.

Mais ce n'est pas là mon sujet, car il est trop vaste; trop vaste d'un côté et trop restreint de l'autre, puisqu'ici, inversement, il ne sera question que d'un tournant parmi d'autres du roman français actuel — tournant dont je ne décrirai la trajectoire qu'au moyen du livre de Pascal Quignard *Tous les matins du monde* — mais, en même temps, il y sera question d'une ouverture très ambitieuse de la langue à d'autres langages et de l'écriture à d'autres expressions de l'art.

Pascal Quignard est musicien, essayiste, philosophe de formation, érudit, passionné de l'antiquité latine, du XVI^e et du XVII^e, de rhétorique, de l'orient, de romans et du mot juste. On le dit classique avec un "je ne sais quoi" de baroque. Autant dire qu'il est entre la contrainte et l'élan. Complexe comme son XVII^e. Un écrivain à la passion excessive et retenue où pointent l'érotomane et le mystique, et dont le langage serré et parfois solennel cède la place au silence épais de l'homme que le langage a déserté.

Dans son *Petit traité sur Méduse*, Pascal Quignard parle de cet ébahissement qui survient quand les mots manquent. Cette expérience de l'indicible, dit-il, est celle de *la nostalgie de ce que [la langue] n'étreint pas*¹. Avec cette phrase surgissent devant nous les lignes d'un parcours de pensée tout-à-fait moderne, car comment ne pas évoquer Blanchot derrière cet Inconnu qui guette l'écriture? Pascal Quignard brasse les siècles.

Au cœur de *Tous les matins du monde*, le même manque frappe l'homme: M. de Sainte Colombe est un homme que le langage a déserté, et telle est la réponse que doit donner le disciple Marin Marais à la question initiatique que lui pose son maître: pour qui est la musique? La musique est pour ceux que le langage a désertés. De quel langage parle Sainte Colombe? Il parle de ce langage qui s'adresse à l'être aimé et par là révèle la présence de celui-ci, d'un langage qui est appel à l'Autre. M. de Sainte Colombe a perdu sa femme et il ne l'oublie pas. Il sait désormais que la langue pour lui est surtout cet indicible qui exprime une présence qui ne cesse de s'évanouir. Il reste suspendu à cette perte sans deuil, à ce regret sans consolation, à cet excès du nom aimé imprononçable parce que non-vocatif que garde la langue. Il ne parle plus. Court-circuit de la cure psychanalytique.

La musique apparaît alors. M. de Sainte Colombe se tait à la mort de sa femme et se consacre à la musique. Pascal Quignard a décrit l'écriture d'un livre comme la recherche d'une intonation dans le silence: question de musique, donc. Et Sainte Colombe cherche, lui aussi, une intonation: une façon de dire, au moyen de sa viole, le nom aimé et les plaisirs perdus, avoue-t-il. La musique vient relayer le langage dans sa défaillance. Le roman s'ouvre sur la composition de la pièce "Le tombeau des regrets" et se referme sur son exécution; la musique dit le

1 QUIGNARD, Pascal: *Petit traité sur Méduse*, POL, Paris, 1993, p. 70.

regret que la langue ne sait pas dire. C'est ainsi que M. de Sainte Colombe entame la construction du trompe-l'œil de son amour.

Le trompe-l'œil, cette création de l'illusion d'objets réels au moyen de la perspective, tient sa puissance et son enchantement de la *coalescence obtenue comme par miracle d'aspects fugitifs et indéfinissables du monde sensible avec des procédures techniques*, affirme Lévi-Strauss². Sainte Colombe s'exerce sans répit à la technique musicale en vue d'autre chose. *Pour moi, dit-il, il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention: c'est la vie passionnée que je mène. (...) Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible*³. Il cherche à tromper son œil au moyen de sa main et son oreille. C'est dit: de ce trompe-l'œil doit surgir la vision d'un invisible, l'ombre d'outre-tombe de sa femme aimée. Et c'est ainsi que la musique doit pouvoir dire le nom aimé et le regret.

Madame de Sainte Colombe vient, émue par la musique, mais sa présence ne peut être qu'illusion éphémère; et le musicien cherche alors à greffer sur la musique un autre langage: l'exécution du peintre et son pinceau sur la toile est pour lui une musique audible d'où surgit le tableau qui représente la table auprès de laquelle sa femme lui est apparue; la peinture surgit de la musique et représente un espace qui appelle l'image de la femme. Le trompe-l'œil, dont l'illusion à créer est la présence de l'aimée, est construit au moyen de la greffe de deux dimensions: le temps, donné par la musique, et l'espace, donné par la peinture.

Sainte Colombe y greffe encore une autre dimension: celle de l'action, qui est donnée par le théâtre; deux actrices déclament une scène où il est question de la perte de la parole qu'on adresse à la femme aimée; elles disent: *j'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue. Immobile, saisi d'un long étonnement, de son image en vain j'ai voulu me distraire. Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler, j'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler*⁴. Ce théâtre sur le manque de parole est un miroir de la réalité de Sainte Colombe. Mais à ce spectacle de déclamation, le musicien dit: *Voilà comment s'articule l'emphase d'une phrase. La musique est aussi une langue humaine*⁵. Le jeu de miroirs qu'est le théâtre (et nous sommes bien ici au XVIIIe baroque) permet à Sainte Colombe de récupérer cette scène de la perte de parole -qui, en fait, est la sienne- par la voie de la conversion de l'emphase en musique. La scène de la perte de parole représentée et devenue acte de parole s'ajoute à l'axe musical du trompe-l'œil lui apportant l'élément d'exécution qui convoque et la présence de l'aimée et la communication avec elle.

Il est curieux d'observer que la quête de la présence de l'Autre soit faite au moyen de la construction d'un trompe-l'œil —figure d'essence baroque— où

2 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Regarder écouter lire*, PLON, Paris, 1993, p. 31.

3 QUIGNARD, Pascal: *Tous les matins du monde*, Gallimard, "Folio", Paris, 1991, pp. 73-74.

4 Ibid., p. 62.

5 Ibid., p. 63.

se trouvent impliquées les trois dimensions — temps, espace et action — sur lesquelles ont tant insisté les classiques. Mais on ne doit pas s'étonner de ces coïncidences dans un roman bâti avec une précision d'horloger et où l'histoire de deux hommes ayant perdu leurs voix dessine deux parcours — l'un presque ascétique, l'autre d'abord mondain puis initiatique — qui finissent par se rejoindre, et où sourd tout l'esprit du XVIIe.

Ce roman où s'imbriquent les langages de l'art au XVIIe à la recherche d'un but d'altérité du langage et du Moi par ailleurs tout à fait moderne, semble défier les langages de notre siècle. Et le cinéma s'est senti concerné. Comment aurait-il pu éviter de s'ériger en trompe-l'œil accompli, lui qui associe le temps, l'espace et l'action, le son, l'image et le mouvement, lui qui est l'illusion même de la présence vivante et possède les ressources techniques nécessaires pour faire surgir des fantômes? Alain Corneau a peut-être fait un beau film, mais il a aplati le trompe-l'œil, car le surgissement de l'illusion que crée celui-ci n'a lieu qu'en perspective, c'est-à-dire, l'apparence de présence est le fruit de l'interaction entre le regard dynamique du spectateur et la disposition des éléments. Le trompe-l'œil ne représente pas, il reconstruit, dit encore Lévi-Strauss⁶. Or, le cinéma est un écran plat qui dicte un point de vue précis au spectateur et où celui-ci ne peut rien voir qui n'y soit présent. L'ombre de la femme de Sainte Colombe est une incarnation évanescence d'un langage musical étayé d'un langage pictural et d'un langage théâtral. La subtilité d'un tel jeu de correspondances métaphoriques ne peut être rendue par une image à deux dimensions.

Chercher à donner une présence évidente à l'image évanescence née du trompe-l'œil n'était peut-être pas la façon juste d'approche. Il a été dit que l'absence de sa femme plonge Sainte Colombe dans le manque du langage de parole. Et que c'est justement un trompe-l'œil de langages qui fait ressurgir l'image. Il se pourrait donc que la convocation la plus efficace de l'image soit justement faite par la reconstitution d'une parole surgie de ce trompe-l'œil axé sur le langage musical. Dans ce cas le trompe-l'œil serait tout d'abord un "trompe-langue".

Ce "trompe-langue" est l'écriture du roman de Pascal Quignard, qui mesure sa prose sur la musique de Sainte Colombe: sons retenus, dosés, porteurs de tension extrême, suivis de certains éclats au ton rauque mais affolés et excessifs, éclats qui viennent s'éteindre dans des plages de langueur, comme des sanglots, comme des pleurs, comme les "Pleurs" qui font partie de la composition "Le Tombeau des Regrets". Dire ce regret de la présence: l'écriture de Pascal Quignard est cette parole convocatrice. Dans la lecture du livre nous sommes ce jeune disciple, Marin Marais, qui écoute appuyé contre les murs extérieurs de la cabane la musique de son maître, mais surtout son silence et, parfois, sa voix qui semble s'adresser à quelqu'un qui, nous le savons, est sa femme. Le livre de Pascal Quignard fait surgir, pour notre lecture, la présence évanescence

6 LÉVI-STRAUSS, Claude: *Regarder écouter lire*, PLON, Paris, 1993, p. 32.

d'une parole d'amour qui convoque l'Autre, parole incertaine comme cet Autre, faite de sons de langue et de leur enfouissement, du silence audible où semblent tomber tous les mots de ce livre.

J'ai dit dans le titre que ce trompe-l'œil des langages — que l'on peut maintenant appeler "trompe-langue" — était un tournant du roman actuel. Il me semble, à vrai dire, que non seulement une partie de la prose mais aussi de la poésie penche du côté de la recherche de ce qui, absent, laisse sa trace dans notre langage de parole, absence et trace qui sont, à mon sens, la marque du poétique. Et il me semble aussi que cette recherche se presse du côté des autres langages à la portée de l'homme; il est question, dans cette littérature, d'une écriture qui rejoint l'œil du peintre, ou de l'adoption d'un rythme qui signifie plus que le sens de la parole, ou de la construction cinématographique d'un roman. L'écriture y rêve de son altérité. C'est le vieux rêve de l'art total, oui, mais c'est aussi le rêve de l'homme moderne, plus que jamais en conflit avec ses limites.



Mar GARCÍA

(Universitat Autònoma de Barcelona)

La dimension scripturale de Julien Gracq: de la saturation figurale à l'indicible

Saturation figurale et impasse de la critique mimétique

Pendant longtemps, l'exégèse gracquienne avait emprunté la voie de l'analyse thématique au sens large du terme. Cette voie privilégiait l'étude des thèmes et des constellations symboliques récurrentes parmi lesquels on peut citer l'attente, la chambre vide, la route, le Graal, le sacré, l'imagination élémentaire ou la structure initiatique, cette dernière fournissant souvent la clé de bon nombre de motifs gracquiens.

Or force est de constater que ce discours critique, lorsqu'il est appliqué à l'œuvre de Gracq, s'avère plus souvent mimétique qu'analytique, plus tautologique qu'explicatif. Cette approche semble cependant encouragée pour au moins trois raisons.

D'abord, l'indiscutable richesse figurale des récits gracquiens, voire l'exubérance de l'imaginaire qui s'y déploie. Les livres de Gracq laissent rêveur le lecteur en ce qu'ils passent au crible de l'imagination tout élément provenant du réel de telle sorte que l'on peut s'attacher, par exemple, à retracer sur la carte le parcours suivi par Simon dans *La Presqu'île*¹ ou à fixer l'époque ou les épisodes historiques qui sont à l'origine du *Rivage des Syrtes*², sans pour autant réussir à évincer la puissante machinerie de la fiction gracquienne.

Les perspectives thématique et symbolique semblent également soutenues par l'abondant discours épistémologique où l'auteur montre sa sympathie élective pour Merleau-Ponty, Bachelard ou Breton, s'inscrivant par là dans la lignée des phénoménologues et des praticiens de l'imaginaire. Ne voit-il pas dans la rêverie, contre l'opinion généralisée, non pas un laisser-aller, mais "un

1 Dans son livre *Gracq. Création et recreation de l'espace*, M. Monballin montre les procédures dont l'auteur se sert pour faire obstacle à l'identification des toponymes réels qui sont à la base des toponymes fictifs.
2 L'effet de réel rend crédible l'univers d'Orsenna –la ville évoque la fin décadente de l'Empire romain et l'esthétique vénitienne de la Renaissance– mais cet univers n'en reste pas moins fictif et le lecteur ressent devant la réalité à laquelle il croit participer "une sorte de vacillement d'identité [...] mais qui n'empêche pas le plaisir de la connivence culturelle, le sentiment d'être directement pris à partie, comme *connaisseur* [...]. De fait, certains commentaires métaphoriques où la réalité sert de méta-langage à la fiction, ne sont interprétables que comme métalepses de l'auteur." M. Murat, 1983, vol. 1, p. 58.

état de tension accrue, le sentiment d'une *circulation* brusquement stimulée des formes et des idées qui *jouent* mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres, [qui] facilitent le jeu des correspondances"³ Dans *Les yeux bien ouverts*, Gracq évoque les "moteurs" de son imagination. Parmi les plus puissants il cite "le sentiment de l'appareillage", qu'il préfère à celui de la destination et la fascination pour la chambre vide et pour tout ce qui entraîne l'idée d'interdiction, et il affirme avec Bachelard qu'il y a un filtre entre les choses et l'imagination et qu' "il y a certaines figures de cartes" dans le jeu de l'écrivain "et pas d'autres"—Bachelard "dirait plutôt qu'il est forcé de s'en tenir à une couleur".⁴

La dernière explication à l'inflation de ce type de travaux gît dans le propre discours critique de Gracq. Axé sur trois principes: le désir mimétique, l'entente ironique et l'intimidation polémique, ce discours permet à Gracq de mettre de son côté aussi bien les "rieurs" que les "fervents" et d'instaurer par là le prototype séduisant de son propre lecteur.⁵

Dans un des passages les plus utilisés par les critiques pour le mettre en exergue à leurs travaux —dans un acte de conjuration et d'appropriation qui veut signifier: ma critique est passionnée, donc je suis un vrai lecteur de Gracq— l'auteur affirme:

Quelle bouffonnerie, au fond, et quelle imposture, que le métier de critique: un expert en objets aimés! Car après tout, si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe.⁶

Et É. Cardonne-Arlyck de répondre: "Qui ne s'imaginerait avec plaisir être ce lecteur, pour qui la littérature comporterait d'aussi graves enjeux? Quel intellectuel ne rêverait que son plaisir acquière une aussi dramatique dignité?"

Cette comparaison de la critique au discours amoureux conduit à une exhortation à la connivence qui finit par tyranniser le lecteur. Comme il ne peut pas prétendre faire mieux que Gracq, le "pion" —c'est le terme avec lequel l'auteur fait référence aux universitaires qui font de la littérature un métier— se contente d'imiter le texte magique de l'auteur.

Dans ses préférences littéraires, Gracq affiche également son enthousiasme pour les auteurs privilégiés par la critique de l'imaginaire: Stendhal l'emporte toujours sur Flaubert.

Les raisons qui viennent d'être évoquées semblent justifier d'un côté la profusion des travaux sur l'imaginaire gracquien et de l'autre le fait que bon

3 "Les yeux bien ouverts", p. 846.

4 Ibid., p. 856. G. Durand, quant à lui, n'hésite pas à qualifier la librairie de José Corti, l'éditeur de Gracq, de "berceau du surréalisme, du 'bachelardisme', de la psychocritique" et il rappelle le rôle fondamental de la poétique d'écrivains comme Gracq et Bosco dans la diffusion de ces courants critiques et épistémologiques. G. Durand, p. 38.

5 É. Cardonne-Arlyck, "Lectrice de Gracq", in: *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, p. 48.

6 *En lisant en écrivant*, p. 680-681.

7 É. Cardonne-Arlyck, *ibid.*, p. 50.

nombre d'entre eux tournent à la révérence guindée, voire se contentent souvent d'applaudir, régalez, le génie du maître.

Le fait que le mimétisme ne pose aucun problème pour une partie de la critique, et même qu'il constitue la voie la plus appropriée pour aborder le texte gracquien, peut être illustré par les propos d'Ariel Denis à ce sujet:

Devant certaines œuvres littéraires [...], la critique se doit d'être non expliquante mais mimétique—répétant différemment, en un autre texte littéraire, comme un reflet de miroirs, le texte originel. Il ne s'agit en somme que de demander au commentaire de n'être pas ailleurs que l'œuvre dont il parle.⁸

Gracq étant, bien sûr, le paradigme exemplaire de ces œuvres.

Cette prise de position rend légitime, voire salutaire, ce que nous avons appelé "le complexe du critique gracquien", à savoir celui qui empêcherait le lecteur de se détacher de son objet de désir et qui le condamnerait à mimer cet objet dans une périphrase plus ou moins réussie. Gracq, qui se montre souvent hostile aux dogmes, établit pourtant les prémisses qui doivent diriger la lecture de ses critiques et devient par là l'objet d'une *doxa*, d'un prêt-à-penser dont lui-même fournit les clés.⁹

Sans vouloir conclure de ce qui précède que critique de l'imaginaire et mimétisme vont fatalement ensemble, il reste vrai que cette approche, faisant souvent fi de l'appareil formel gracquien, intriqué comme on le sait, est souvent la proie de cette "belle adéquation de l'objet au modèle".¹⁰

Au piège du mimétisme, encouragé comme nous l'avons vu par l'auteur lui-même, il faut ajouter une certaine incapacité intrinsèque à la critique thématique de rendre compte de la nature toujours changeante du symbole gracquien.

Essayons maintenant d'examiner ce qui fait la précarité de cette approche.

Au risque de trop simplifier les fondements de la critique de l'imaginaire, terme trop vaste qui enferme en réalité des pratiques herméneutiques bien différenciées —critique de la conscience, mythocritique, entre autres— on peut affirmer qu'elle est fondée sur le principe de l'organisation des constellations symboliques qui permettent de conférer au texte une direction de signification. Or, pour le dire simplement, le sens dans le texte gracquien "part dans tous les sens". On peut argumenter contre ce jeu de mots facile que ceci ne constitue pas l'apanage de Gracq et que l'établissement des constellations symboliques d'une

⁸ A. Denis, *Julien Gracq*. Paris: Seghers, 1978, p. 13. Cité par É. Cardonne-Arlyck, *ibid.*, p. 47.

⁹ É. Cardonne-Arlyck, *ibid.*, p. 46. Le commentaire mimétique n'épargne pas les œuvres de non fiction de Gracq. Le livre de Philippe Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, pourrait constituer un exemple de cette tendance.

¹⁰ "Si l'on mettait bout à bout bon nombre d'études sur les motifs récurrents de l'œuvre [...] on obtiendrait une sorte de Bachelard illustré. Cette belle adéquation de l'objet au modèle ne laisse pas d'inquiéter." M. Monballin, p. 13.

œuvre littéraire relève d'une complexité qui n'abolit pas pour autant sa pertinence. Or, dans le cas qui nous occupe, ce n'est pas de complexité qu'il s'agit, mais d'*instabilité symbolique*.

En effet, comme l'a très bien montré M. Murat, la cristallisation des motifs figuraux gracquiens n'est que momentanée en ce sens qu'ils sont toujours prêts à s'effiloche ou à se métamorphoser¹¹. Du fait même de sa richesse figurale, le texte gracquien devient une "solution sursaturée"¹² qui sape la linéarité diégétique et dont on ne peut tirer aucune leçon. Ce phénomène se retrouve aussi bien au niveau thématique —non pas que les thèmes abordés soient très abondants, mais que les quelques motifs constitutifs de la rêverie gracquienne font l'objet de nombreuses variations, au niveau de la phrase— qui avance par strates se relançant par l'apposition ou se rallongeant par une comparaison ou une relative —et au niveau figural— chaque objet réel étant accompagné "d'un ou de plusieurs doubles analogiques".¹³

Tout essai d'organisation symbolique devient donc extrêmement délicat en ce sens qu'il ne cesse d'être déjoué, décentré, et pourtant incessamment appelé par l'abondance figurale même du texte. Et ceci en dépit du fait que les principes de contradiction —très bien représenté par l'oxymore— et d'indétermination —ambiguïté inhérente au symbole— qui sont à la base de l'écriture analogique gracquienne soient bien connus par la critique de l'imaginaire.

À partir du moment où elle se doit de fixer la mouvance des significations, d'établir des isotopies —sans quoi, dans l'impossibilité de se donner une origine et une fin, elle tourne fatalement en rond et tombe dans le mimétisme que nous avons dénoncé auparavant— on peut dire qu'elle fausse la lecture. Non pas qu'elle soit peu subtile ou peu perspicace, mais qu'elle "supplée au *manque constitutif* de l'écriture gracquienne et lui impose ce dont elle se voulait démunie".¹⁴

Et pourtant, une lecture attentive du métadiscours gracquien peut fournir quelques clés de ce qui constitue une relation tout au moins ambiguë avec le symbole entendu comme moyen de connaissance. En effet, la prise de position de l'auteur par rapport au symbole n'est pas toujours complaisante, bien au contraire elle relève parfois de la méfiance voire de l'hostilité.

Dans l'ouvrage consacré à Breton, Gracq avait déjà reproché à Bachelard de mettre "sous la seule dépendance des 'quatre éléments fondamentaux' [...] tout le mécanisme mental qui préside à la formation des images et des rêves". Bien qu'il reconnaisse à plusieurs reprises la "fécondité extrême" des études bachelardiennes et leur "étonnante subtilité", il ne manque pas de le comparer à "un Linné de l'imagination matérielle" et de dénoncer le fait que la distribution des familles poétiques pratiquée par Bachelard ne tient pas compte de

11 M. Murat, 1985, p. 67.

12 Ibid., p. 65.

13 Ibid.

14 R. Amossy, 1982, p. 63.

"la notion essentiellement dynamique des transmutations foudroyantes de la matière", de son "caractère volatil", des "migrations paniques" d'une "matière perpétuellement dynamisée".¹⁵

Précédemment, dans l'avis au lecteur qui ouvre *Au château d'Argol*, Gracq avait mis en garde le lecteur contre les dangers de la lecture symbolique:

Il va sans dire qu'il serait par trop naïf de considérer sous l'angle symbolique tels objets, actes ou circonstances qui sembleraient dresser à certains carrefours de ce livre une silhouette toujours malencontreuse de poteau indicateur. L'explication symbolique étant –en général– un appauvrissement tellement bouffon de la part envahissante de contingent que recèle toujours la vie réelle ou imaginaire.¹⁶

Cette hantise de la fixité, reniée au profit de la turbulence et de la relance continuelle du sens et ces réticences à l'égard de l'explication symbolique qui est qualifiée d'"appauvrissement" nous semblent extrêmement révélatrices du fait que Gracq, sans dénier l'importance du symbole, paraît en même temps récuser sa pertinence comme principe explicatif du texte:

Oui. Je pense, en effet, qu'on peut retrouver facilement un lien, une unité de direction derrière ces images, plutôt très simples, qui peuvent aisément attirer à elles, assimiler beaucoup d'impressions et de souvenirs. Cependant je crois que vous ne persuaderez pas facilement un lecteur qu'une œuvre d'imagination se tient debout, existe seulement par cette espèce d'accent émotif posé sur certains thèmes qui reviennent plus souvent que d'autres.¹⁷

Comme nous l'avons vu, la plénitude figurale qui commande l'écriture gracquienne constitue en même temps et paradoxalement la pierre d'achoppement des lectures symboliques et devient dès lors une aporie.

Cette docilité de la critique a donc fini par agacer bon nombre de commentateurs qui ont remis en cause la complaisance à suivre les trajets motiviques tout en cherchant d'autres voies d'analyse moins accommodantes avec l'écriture gracquienne et rendant mieux compte de sa spécificité et de sa complexité.

En 1981, à l'occasion du Colloque d'Angers, Georges Cesbron faisait la mise au point des différentes lignes de force autour desquelles s'était cristallisée la critique gracquienne. Du constat de la surabondance des études portant sur l'imaginaire gracquien se dégageait l'invitation à abandonner les sentiers battus et à explorer de nouvelles voies d'analyse¹⁸. Depuis lors, une partie considérable

15 André Breton, p. 427-428.

16 *Au château d'Argol*, p. 4.

17 "Les yeux bien ouverts", p. 854.

18 G. Cesbron, "Vers un état présent des études gracquiennes", in: Julien Gracq. *Actes du colloque international d'Angers*, 1981, p. 432-459.

de la critique s'est tournée vers des perspectives axées sur l'analyse sémiotique et poétique. Le panorama critique gracquien s'est vu par là remodelé — parmi les études les plus fécondes se trouvent sans doute les travaux sur l'intertextualité gracquienne de R. Amossy ou les minutieuses analyses stylistiques de M. Murat¹⁹. Ces études ont, malgré leur diversité, un dénominateur commun: la remise en question d'une lecture linéaire de la diégèse et le déploiement d'une analyse polysémique et paradigmatique du texte.

Spécularité et indicible

Si malgré les réserves que nous venons d'exposer, le discours théorique gracquien montre ses affinités avec les phénoménologues de l'imaginaire et se situe par là à la base de l'abondance de ces études, le choix d'une herméneutique est ici validé par l'œuvre elle-même, ses reproches répétés à tout ce qui sent l'avant-garde ou la modernité, placent d'emblée les critiques qui décident d'entamer une approche textuelle de son œuvre dans une situation malaisée.

Certes, il ne faut pas confondre l'image que l'auteur donne de soi-même et l'imaginaire qui se déploie dans son œuvre, mais dans le cas qui nous occupe les frontières entre le discours sur Soi et le discours sur l'Autre sont pour ainsi dire inexistantes. La distinction fiction / non-fiction s'avoue peu efficace en ce sens que le métadiscours réflexif gracquien mine toute l'œuvre. C'est pourquoi l'établissement d'un classement générique entièrement satisfaisant de celle-ci devient non seulement impossible mais inopérant: *La Forme d'une ville* serait-il un récit surréaliste, une autobiographie aux teintes surréalistes ou plutôt un discours méta-surréaliste?²⁰

Dans son discours critique, Gracq récuse "le côté *fleur coupée* du roman psychologique à la française" et les "procédés mécaniques" du "fantastique fabriqué" de Roussel le laissent froid²¹. C'est surtout contre les manifestations médiatiques de cette modernité qu'il s'acharne dans son pamphlet *La littérature à l'estomac*. Dans le Nouveau Roman, l'auteur voit non pas une littérature d'avant-garde, mais un académisme, dès lors qu'il est imposé, dès lors que la signature détermine le jugement.

Voici un exemple qui montre bien cet appel à la connivence du lecteur que nous avons évoqué au début de notre exposé:

Ils [les écrivains d'avant-garde] ont compris que le professeur, lui, pouvait ce que le critique ne peut: forcer la carte, les mettre au programme de ses cours et, à défaut de les faire aimer, tout au moins les faire traduire, discuter, expliquer. On pressent parfois qu'une formule neuve rôde sans se fixer autour

19 Cf. bibliographie.

20 S. Grossman se livre à cet exercice dans son article "Julien Gracq et le merveilleux surréaliste urbain dans *La forme d'une ville*".

21 "Les yeux bien ouverts", p. 844 et 855.

d'ambitions littéraires encore inédites: l'avant-garde
imposée par les pions.²²

D'une manière plus générale et à l'instar de Spengler, le Gracq historien rejette, dans *Pourquoi la littérature respire mal*, l'idée du progrès —et par là celle de progressisme esthétique qui est à la base de la modernité— et celle d'engagement, qui réduit la littérature à l'idéologie.

Sur un plan ontologique, Gracq prend parti contre la vision de la littérature comme négativité dans la lignée de Mallarmé et de Blanchot et affiche avec J. Monnerot la fameuse opposition entre le "sentiment du oui", "un oui global, sans réticence, un *oui* presque vorace à la création prise dans sa totalité", et le "sentiment du non", celui de Sartre, qui représenterait pour Gracq "le monde des issues fermées"²³.

Ce refus de la modernité n'a pourtant pas empêché une partie de la critique de porter son attention à tout ce qui ferait des récits gracquiens un modèle emblématique de l'écriture de la modernité, à savoir l'importance indéniable qu'ils accordent à l'intertextualité —qui prend les formes de l'allusion littéraire, le cliché ou le lieu commun, pour en citer quelques-unes— et plus concrètement les marques de la spécularité qui poussent la littérature à s'interroger sur elle-même et qui permettent aux récits d'exhiber leur propre procès de signification. Gracq a exprimé son besoin

...d'être à la fois acteur et spectateur, de prendre du recul, de se détacher constamment de ce qu'on fait, en même temps qu'on le fait. [...] l'homme qui va partir jette un regard neuf sur ce qui l'entoure, il est là encore et déjà il n'est plus là ; déjà engagé dans une perspective de fuite, il a en même temps une perception presque magique de cette stabilité condamnée.²⁴

Ce dédoublement illustre le caractère autoréférentiel et théâtral de l'écriture gracquienne. Néanmoins, le but de notre exposé n'étant pas de proposer un classement des procédures spéculaires gracquiennes²⁵, nous allons tenter de montrer en quoi le fait que la critique ait porté son attention depuis quelques années sur l'étude de la dimension scripturale a bouleversé l'interprétation traditionnelle du texte gracquien.

Si les études symboliques s'inscrivaient sous le signe de la plénitude figurale, les études textuelles s'accordent à voir dans cette plénitude la marque même de l'effacement. Or il convient de dire que cet effacement ne conduit

²² *Lettrines*, p. 159.

²³ "Pourquoi la littérature respire mal", p. 872-77.

²⁴ "Les yeux bien ouverts", p. 851.

²⁵ Nous reportons le lecteur au volume que La Revue des lettres modernes (*Julien Gracq 1. Une écriture en abyme*) a consacré à ce sujet. Voir notamment les articles de B. Tritsmans —"Écritures de la matière chez Julien Gracq" (p. 7-33) — et de D. Maingueneau —"Le style au miroir: remarques sur le rituel énonciatif dans *Un beau ténébreux*" (p. 35-48) —.

jamais au vide mais au constat d'un manque. C'est pourquoi nous ne suivons pas certains critiques lorsqu'ils prônent l'impossibilité gracquienne de dire²⁶ en ce qu'elle constitue une aporie aussi difficilement surmontable que celle qui était soulevée par la plénitude. Manifestement, débattre chez Gracq si l'aventure de l'écriture l'emporte sur l'écriture de l'aventure ou vice versa n'est qu'un dialogue de sourds.

Peut-être faut-il voir dans le texte gracquien l'assemblage impossible de deux principes antagonistes: le continu et le fragmentaire.²⁷

Le premier serait contenu dans ce que M. Collot appelle "la structure d'horizon"²⁸. Cette structure, qui constitue la loi esthétique fondamentale de l'œuvre gracquienne, est repérable non seulement au niveau de la macro-structure du récit, qui est toujours la prolongation d'une direction —chemin, rivage, route: songeons à l'importance capitale de l'image du départ— mais aussi au niveau phrastique, où l'on constate une relance et une prolifération perpétuelle de l'écriture dont l'aboutissement est toujours différé. Cette phrase déferlante que Gracq aimait tant chez Breton et qu'il ne cesse d'employer constitue dès lors la mise en abyme du récit. Le titre des *Lettrines*, initiales décoratives dont l'ornementation servait à faire ressortir le début des chapitres et des paragraphes, s'institue ainsi en écho de l'élan inhérent à la phrase dans laquelle le lecteur se voit précipité.²⁹

Cette pente de l'écriture avait été, encore une fois, explicitée par l'auteur —mise en abyme sur le plan du code³⁰— lorsqu'il fut interrogé sur sa manière d'écrire: "J'écris [...] en boule de neige. Pendant que je travaille à une phrase, je jette dans la marge une amorce ou un fragment qui concernent la phrase suivante: une espèce d'appât".³¹

La tentation de linéarité se voit pourtant contestée par le principe du fragmentaire. Ce principe sous-tend d'un côté la déroute symbolique dont il a déjà été question auparavant —la voie de signification n'aboutit nulle part en ce sens qu'elle n'est qu'une direction, la route "dé-route", les rivages "dé-rivent" et le lecteur reste déconcerté—. De l'autre, la phrase aux niveaux horizontal et vertical³². La fragmentation horizontale utilise le point-virgule et les deux points pour stratifier la longue phrase gracquienne en plusieurs segments. La fragmentation verticale se sert des tirets ou de l'italique, cette "énergétique du mot" —qui, d'après Gracq, se trouve à la base de la phrase de Breton—, pour troubler le déroulement linéaire de l'écriture et fracturer l'effet de fuite de la phrase

26 Voir à ce sujet les articles de P. Marot — "Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne" — et de J. Bessière — "Julien Gracq: l'autoreprésentation de l'écriture et la parenthèse de la fiction" —, *ibid.*, p. 125-174 et 175-197 respectivement.

27 M. Santamaria, p. 157.

28 M. Collot. "Les guetteurs de l'horizon", in: *Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*, p. 110.

29 B. Boie, "Lettrines et Lettrines 2. Notice", in: *Julien Gracq. Œuvres complètes*. Vol. 2, p. 1337.

30 Pour les problèmes de la mise en abyme du code, voir Dällenbach, "Texte et code en spectacle", p. 123-138.

31 "Entretien avec Jean-Louis de Rambures", in: *Julien Gracq. Œuvres complètes*. Vol. 2, p. 1190.

32 M. Santamaria, p. 162.

déferlante. Ces procédures se doublent d'une portée énonciative en ce sens qu'elles mettent en scène l'agent et le procès de la production.³³

Le principe du fragmentaire est aussi abondamment représenté au niveau du code. Gracq envisage l'écriture d'un roman comme quelque chose d'"aventureux", d'un travail qui s'accompagne "d'une espèce d'anxiété" provoquée par

la crainte que le récit ne se bloque, qu'on n'en vienne pas à bout. Pour tous mes récits ou romans d'ailleurs, ce blocage s'est produit en général, vers les deux tiers du livre, j'ai dû m'arrêter alors d'écrire, quatre ou cinq mois, avant de reprendre et de terminer.³⁴

La Route, récit inachevé que Gracq a tenu pourtant à publier malgré sa qualité de roman échoué, représente en ce sens le paradigme de cette alliance paradoxale du continu et du fragmentaire qui constitue, à notre avis, l'écueil contre lequel vient se briser toute tentative de lecture du texte gracquien.

Ainsi, l'écriture gracquienne ne débouche ni sur le texte mythique, si ce n'est pour en faire une figure de style —et ceci en dépit de l'option herméneutique suscitée par le propre discours épistémologique de l'auteur—, ni sur l'anéantissement du sens —toujours mis au défi par les innombrables déchiffreurs des signes. Aussi l'écriture gracquienne se sert-elle de la réflexivité non pas pour mettre en relief telle ou telle constellation symbolique ou pour étaler les règles de sa productivité, mais pour conjurer le *pathos* entraîné par la difficulté de dire.

La promesse toujours différée du sens reste néanmoins une promesse.

Bibliographie

Julien Gracq: éditions utilisées

Œuvres complètes. Ed. B. Boie. Vol 1. Paris: Gallimard, 1989. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Œuvres complètes. Ed. B. Boie. Vol 2. Paris: Gallimard, 1995. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

Études critiques

AMOSSY, R. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*. Neuchâtel: La Baconnière, 1980.

AMOSSY, R. *Parcours symboliques chez Julien Gracq*. Le Rivage des Syrtes. Paris: CDU et SEDES réunis, 1982.

BERTHIER, Philippe. *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1990.

³³ L. Dällembach, p. 100.

³⁴ "Entretien...", p. 1190.

- CESBRON, Georges. "Vers un état présent des études gracquiennes", in: *Actes du colloque international d'Angers*. Angers: Université d'Angers, 1981. P. 432-459.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. Coll. Poétique.
- DURAND, Gilbert. "L'homme Corti", in: *José Corti: 1938-1988. Cinquante ans d'édition*. Anthologie établie par B. Fillaudeau et J.-Ph. de Tonnac. Paris: Union Générale d'Éditions, 1988. Coll. 10/18. P. 36-38.
- Julien Gracq 1. Une écriture en abyme*. Textes réunis par P. Marot. Paris: Minard, 1991. Coll. La Revue des lettres modernes.
- Julien Gracq 2. Un écrivain moderne*. Textes réunis par Michel Murat. Paris: Minard, 1994. Coll. La Revue des lettres modernes.
- GROSSMAN, Simone. "Julien Gracq et le merveilleux surréaliste urbain dans *La Forme d'une ville*", in: *L'information littéraire*, n° 1, 1991. P. 18-21.
- MONBALLIN, Michèle. *Gracq. Création et recreation de l'espace*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1987.
- MURAT, Michel. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style*. Vol. 1. Le roman des noms propres. Vol. 2. Poétique de l'analogie. Paris: Corti, 1983.
- MURAT, Michel. "Le Rivage des Syrtes et Julien Gracq", in: *L'information littéraire*, n° 2, 1985. P. 64-68.
- SANTAMARIA, Muriel. "Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq" in: *Littératures*, n° 20, 1989. P. 141-162.

María del Carmen GARCÍA CELA

(Universidad de Salamanca)

L'abîme du faux. La *créature* d'Étienne Barilier

Dans un univers où "tout est devenu simulacre", chaque figure ne peut advenir qu'en simulant et répétant toutes les autres, vouées ainsi à revenir éternellement, comme image d'une infinité d'images passées à venir.

ROGOGINSKI, Jacob. *La fêlure de la pensée*.¹

Simulacre, copie, répétition sont les signes sous lesquels s'écrit *La Créature* —ouvrage de 1984— de l'écrivain suisse Étienne Barilier. En multipliant les reflets à perdre de vue les Modèles, *La Créature*² narre l'histoire d'une vengeance. Le Comte Gozzi, cet amant de la peinture et de la vérité, veut à tout prix posséder les originaux des tableaux. Pour ce faire, il requiert les services d'imitateurs professionnels pouvant lui procurer des copies qu'il substitue aux originaux dans les musées et dans les églises. Sur la demande du faux Comte, le pseudo-héros du roman, un faux peintre —à peine un personnage uniquement inscrit comme pronom «Je»— doit réaliser une copie de la *Madone Grecque* (Voir Figure 1) du peintre vénitien Giovanni Bellini. Malgré tous ses scrupules, le faux Comte finit par être dupe de la copie: «Je hais l'artifice —affirme-t-il—. Je n'aime que la vérité. C'est bien pourquoi, dans le domaine de la peinture, je veux les originaux, non les copies. Et si je les veux pour mon usage exclusif, c'est que je crois aimer plus que quiconque leur vérité. Je vous avoue que votre petite plaisanterie, votre tentative de substitution, n'a pas rencontré toute mon approbation»³.

Le Comte, qui n'a pas su distinguer le Bellini authentique de cette copie parfaite, décide de se venger du faux peintre sur le même terrain. Devant l'échec de «Je» à trouver l'amour sans usure chez les vraies femmes, il lui propose d'accepter en paiement de sa copie un automate, une poupée simulant une femme nommée Ève en souvenir de l'*Ève Future* de Villiers de L'Isle-Adam, qui sera seule à pouvoir combler l'amour souhaité. Or, cette fausse femme est en

1 *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 47.

2 *L'Âge d'Homme*, 1984.

3 *Ibidem*, p. 92.



Figure 1. BELLINI, G.: *Madone Grecque*.⁴

réalité un faux automate, puisqu'il s'agit d'une actrice —une simulatrice professionnelle— venue à Venise pour représenter au théâtre *L'Homme au sable* d'Hoffmann. Comme elle y jouait le rôle de l'automate Olympia, le Comte l'exhorte à continuer son interprétation pour le faux peintre. À la fin, «Je», pris d'un élan d'humanité, croit étrangler l'automate, alors qu'il tue la vraie femme... Venise devient, une fois de plus, la scène d'une mascarade du faux à donner le vertige.

Non seulement le jeu de masques est perçu à travers l'espace vénitien, mais il se place également à l'origine du déguisement subi par l'ensemble de textes divers réunis sur cette surface où se donnent rendez-vous, dans un assemblage abracadabrante, *Le chef-d'œuvre inconnu*, *L'homme au sable*, *L'Ève Future* et *La Mort à Venise*⁵. Qui plus est, ces textes qui se bousculent à l'intérieur de *La Créa-*

⁴ Extrait de TEMPESTI, Anchise: Giovanni Bellini. *Catalogo Completo*, Firenze, Cautini, 1992, p. 72.

⁵ Les éditions utilisées sont les suivantes:

- BALZAC, H.: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Éd. Pierre Laubriet, Paris, Didier, 1968, pp. 203-239.

- HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Ed. Magisterio español, 1972. (Trad. Carmen Bravo-Villasante).

- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A.: *L'Ève future*, Paris, Mercure de France, 1922.

- MANN, Th.: *La Muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Trad. Juan del Solar).

ture y accourent munis de leurs propres réseaux. Il est connu, par exemple, que *L'homme au sable* a inspiré la musique d'Offenbach et celle de Leo Delibes et que Freud y a découvert les phénomènes d'*Inquiétante Étrangeté*; que l'inventeur Edison n'hésite pas à placer son Ève future dans la lignée des poupées mécaniques littéraires telles *Antonia* d'Hoffmann, *Ligéias* de Poe ou la *Vénus* de Wagner. Autant d'histoires qui ne font sans doute pas défaut à la Bibliothèque du Comte bien nourrie d'œuvres d'Hoffmann et de Villiers, voire même de plusieurs éditions de *L'Ève Future*⁶.

En prenant appui sur la tradition littéraire qui crée des simulacres humains, *La Créature* célèbre les masques vénitiens mais surtout le travestissement cher à M. Bakhtine, pour qui le carnaval illustre de façon exemplaire le dialogisme du langage et sa nature citante⁷. En effet, ce roman, édifié sur la répétition des mots d'autrui, ne cesse de dire que, comme le masque, «la citation est simulacre» et que «tout simulacre est un leurre»⁸. *La Créature* nuance ainsi une définition de l'intertextualité selon laquelle le tissu du texte doit être perçu comme une *mosaïque de simulacres*⁹.

Les redites mises en place par *La Créature* ne s'arrêtent pas seulement à l'accueil et à la transformation d'un texte par un autre. Ici, le parcours littéraire portant à l'emboîtement des textes est doublé d'un second circuit visant la peinture. La linéarisation à l'intérieur du texte de fragments picturaux —ou si l'on veut, leur *translittération*— élargit les limites du *palimpseste*¹⁰ intertextuel en le projetant vers des systèmes de signes étrangers au langage. De la collision de ces éléments hétérogènes, de leur raccord sous l'apparente homogénéité d'un texte, ne résultera pas un sens compris comme signification. Le sens de la répétition est une force qui se dérobe à la signification: il est bel et bien un sens en procès, une signifiante, qui n'agit plus dans la stricte correspondance d'un signifiant à un signifié, mais à travers eux.

Dans *La Créature* l'embrasseur de la machinerie intertextuelle coïncide avec le déclencheur de la vengeance du Comte: la copie que le faux peintre réalise de la *Madone Grecque*. Le tableau s'érige en *prétexte* à un double titre. D'une part, il procure à la fiction la cause déterminante des enchaînements événementiels sur la ligne du discours. Mais il est, d'autre part, littéralement, un *pré-texte*, au sens que lui accordait F. de Saussure, un *avant-texte*¹¹, qui, s'éloignant de la simple relation causale, perce la ligne du discours. La traversée picturale amorce dans le roman de Barilier deux séries signifiantes entremêlées versant toutes deux sur le

6 *La Créature*, Op. Cit., p. 91.

7 Voir TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éds. du Seuil, 1981.

8 COMPAGNON, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éds. du Seuil, 1979, p. 121.

9 La première définition de l'intertextualité émise par Julia Kristeva voulait que «tout texte se construise comme mosaïque de citations» (*Sémiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1969, p. 146).

10 C'est Gérard Genette qui adopte l'image du palimpseste pour illustrer une vision plus large de l'intertextualité. (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Poétique», 1982).

11 Voir STAROBINSKI, Jean: *Les mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1971.

domaine de l'art: il s'agira, pour l'une, de souligner les rapports souvent problématiques qu'entretiennent le Modèle et la copie, alors que l'autre se tournera vers l'Idée de la Beauté.

L'original copié, la *Madone Grecque* signale une courbure, une inflexion, dans l'évolution de la peinture occidentale. Cette vierge, à en croire le faux peintre, «fut inventée pour simuler l'impossible et nécessaire trinité de l'humain, du féminin et du divin. Jusqu'à Bellini, les vierges n'ont rien d'humain: les moins exigeants d'entre nous peinteraient à les désirer. Avec Bellini, nous sommes à la limite. Après lui, c'est la divinité qui se perd; autre désastre»¹². Cette synthèse de l'humain et du divin évoquée par le faux peintre pointe vers la perfection d'une beauté divine seulement retrouvable dans l'Idée de la Beauté. *La Madone Grecque* s'accroche au texte pour y signaler un âge d'or révolu, un certain paradis perdu.

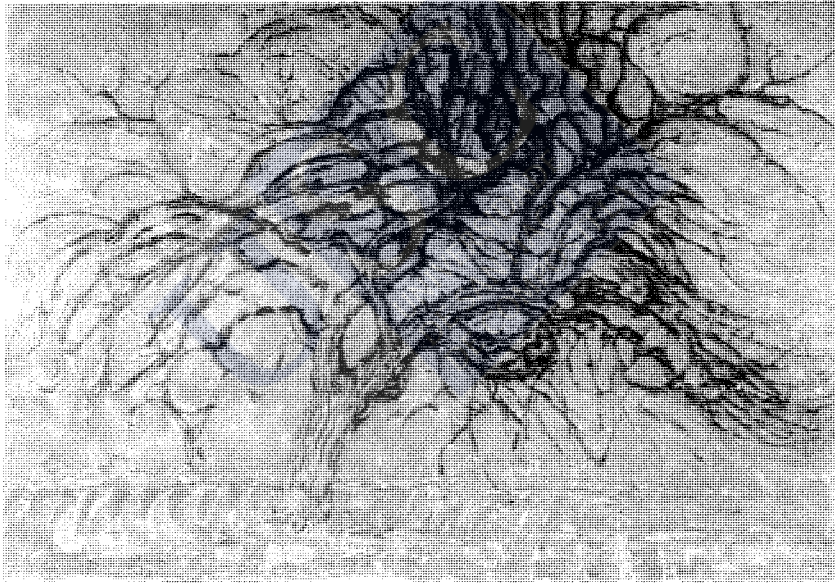


Figure 2. MONDRIAN, P.: *L'Arbre Rouge*¹³

Curieusement, le parcours pictural initié par la *Madone Grecque* se boucle sur un second tableau *L'arbre rouge* de Mondrian (Voir Figure 2). *L'arbre* qui, lui, semble échapper à l'entreprise vampirisante de la copie, est accueilli par la fiction comme le symbole de l'humain: «L'Arbre de Mondrian! Cet entrelacement de branches noires et sanglantes. J'y voyais l'intérieur du crâne de mon

¹² *La Créature*, Op. Cit., p. 65.

¹³ Reproduction extraite de BLOIS, Yve-Alain et Al.: *Piet Mondrian. 1872. 1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994, p. 104.

aimée future. J'aimais cet arbre avant son corps, comme son corps»¹⁴. Le symbole est pourtant, déjà, un remplaçant! L'Arbre exprime l'Idée de l'humain avant son incarnation. L'on pourrait même dire qu'en reproduisant les nervures du cerveau, il est lui-même le laboratoire, le centre créateur des Idées. Signalons au passage que Mondrian réalisa l'*Arbre Rouge* en 1908, année qui marqua pour lui l'adhésion à la Théosophie. La Théosophie, liée au concept darwiniste de l'évolution, conçoit que l'œuvre picturale s'oriente vers une révélation finale et avance vers l'universel, l'œuvre concrète n'étant qu'une étape dans l'ascension vers la perfection, c'est-à-dire vers l'Unité perdue à l'issue d'une faute originaires ayant provoqué l'apparition du dualisme¹⁵. Dans l'œuvre de Mondrian, ce tableau constitue un point de transition entre la figuration et l'Abstraction, cette dernière devant rejoindre la forme pure de l'Idée. Si donc *L'Arbre* est appelé en contrepoint, c'est que, tout en étant lui-même un échelon dans ce cheminement de l'Art vers l'Unité, il représente en quelque sorte le rachat de la chute postérieure à la *Madone Grecque*.

L'espace ouvert dans *La Créature* par le système pictural montre insidieusement du doigt l'Idée, pierre de touche des philosophes, ces fabricants de paradoxes, appelés dans le texte «les contradicteurs»¹⁶. L'Idée pénètre ainsi dans le texte guidé par la peinture, mais elle le fait en entraînant avec elle l'émergence du discours platonicien, seul à ne pas être nommé dans cette apothéose de l'exhibition citationnelle. Le discours illicitement greffé et dont le grondement se laisse entendre est celui du *Phèdre*¹⁷, identifié sur la scène du texte par le biais de sa réécriture par *La Mort à Venise*.

Malgré leur éloignement, *La Créature* et le *Phèdre* ont ceci en commun qu'ils partent tous deux d'une réflexion sur l'amour pour aboutir à la formulation d'une théorie de l'imitation en art. Dans le *Phèdre*, Socrate, en dialogue avec son disciple et bien-aimé, fait prévaloir l'Éros philosophique sur l'Érotique de Lisias. Le discours fallacieux du sophiste Lisias propose, à quelques écarts près, la thèse suivante: que l'amour doit être accordé à un être que l'on n'aime pas pour s'assurer la gratuité des actes de celui-ci. Pour Socrate, il sera question de soutenir tout le contraire, à savoir qu'il n'y a que des avantages à accorder son amour à l'être aimé, l'amour étant une folie divine qui produit des effets parfois même plus avantageux que l'humaine sagesse¹⁸.

Afin de démontrer que la mission d'Éros est celle d'élever l'homme au monde des Idées, Socrate entame ce raisonnement: le corps serait une espèce de prison provisoire de l'âme qui, étant éternelle, n'a pas besoin du corps pour exister, à moins qu'ayant commis une faute elle doive la purger en migrant successivement d'un corps à l'autre. La question est maintenant de savoir si l'âme

14 *Ibidem*, pp. 132-133.

15 Voir à ce sujet l'étude de Yves-Alain Blois, «The Iconoclast», in *Piet Mondrian. 1872-1944, Op. Cit.*, pp. 313-362.

16 *La Créature, Op. Cit.*, p. 13.

17 PLATON: *Fedón, Fedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

18 Voir *Ibidem*, pp. 200-201.

est vraiment immortelle. La preuve de l'immortalité de l'âme réside dans le fait qu'elle est douée d'un mouvement inné —synonyme de la vie— face au corps dont l'impression d'auto-motricité n'est qu'apparente puisqu'il reçoit d'ailleurs l'empreinte du mouvement. L'âme peut ainsi se dégager du corps et s'adresser à d'autres corps, alors que la jonction âme-corps qui caractérise l'être humain finit par être mortelle. Le corps, qui ne partage pas avec l'âme l'éternité, ne peut être qu'une réplique —une copie— de l'Idée de la Beauté. Socrate en conclut que l'âme qui, ayant perdu sa perfection originare, doit voyager, est poussée par l'amour vers la Beauté des choses (des corps) et que, ce faisant, elle réalise l'anamnèse de l'Idée de la Beauté.

C'est cette même impulsion —le langage moderne de la psychanalyse dirait, anachroniquement, cette même *pulsion*— qui mène l'esprit à la contemplation des formes éternelles qui sont l'objet de la connaissance, de la philosophie. Il y aurait par conséquent une autre façon de séduire les âmes, cette fois à travers le langage, dont la rhétorique est tenue de s'occuper. Cette rhétorique ne doit pas être comprise au sens normatif du terme: la rhétorique dont parle Platon viserait plutôt la construction du discours en tant qu'organisme vivant doué d'une âme¹⁹. À l'instar de l'amour, le discours doit, d'une part, être authentique —il doit dire vrai— et, d'autre part, imiter la Beauté. Pour Socrate, le seul discours vivant est le discours oral.

Face à ce discours vivant se dresse l'*Érotique* de Lisias qui n'est pas un corps vivant mais un artefact. Non authentique et formalisé à l'excès, le discours de Lisias comporte un autre inconvénient, celui d'être un discours mort: il est un discours écrit dont l'âme s'envola au moment où la voix lui fut arrachée. Le discours écrit témoigne en outre de l'acte d'orgueil de celui qui aurait voulu s'immortaliser, tel un dieu, en fixant sa parole dans l'écriture²⁰. Privé de mouvement inné, le discours écrit ne peut prétendre que chimériquement à l'éternité puisqu'il obtient son mouvement d'un autre discours, le discours oral, dont il n'est qu'une copie. Comme la peinture, l'écriture ne contient que des images figées et hiératiques étrangères à la vie²¹. Socrate récupère pourtant une espèce du discours écrit qui, à l'encontre du précédent, purement formel, cultive l'amour du vrai et l'équilibre entre la forme et le contenu.

En amour comme en art, le pseudo-Socrate de *La Créature*, le Comte Gozzi, n'aime que l'authentique, d'où son refus des copies et de l'artifice. Pour sa part, «Je», placé sous sa tutelle, creuse le sophisme de Lisias en avouant qu'ayant connu l'amour d'une vraie femme, Psyché (Éros Philosophique), il y renonce, trouvant que l'inédit, la nouveauté de l'humain finissent par devenir un répertoire connu, tombent toujours dans l'usure —dans la répétition— et que l'amour sans usure devrait être cherché auprès de femmes non humaines —des automates. L'on comprend à présent que la stratégie suivie par le désir de ven-

19 Voir *Ibidem*, p. 239.

20 *Ibidem*, p. 227.

21 *Ibidem*.

geance du Comte peut être reformulée comme le désir de faire subir au faux peintre les effets du discours trompeur du sophiste.

Ainsi donc, *La Créature* redit le *Phèdre* mais elle le soumet à un double jeu de dissimulation: elle force d'abord le silence à en garder le secret, puis elle brouille l'identification du Modèle par la promotion d'un certain nombre de substituts du dialogue platonicien explicitement cités. Or, à l'exception du *Chef-d'œuvre inconnu*, dont l'Idéal de Beauté rejoint l'Idéal platonicien, ce sont, paradoxalement, des textes entièrement construits sur l'élan de l'artifice et de l'Éros Sophiste — *L'Homme au sable*, *l'Ève Future*, *La Mort à Venise* — que le roman attire au tout premier plan.

L'Homme au sable d'Hoffmann est le premier candidat à suivre la ligne réfutée par Platon. Dans le conte hoffmannien, l'automate, Olympia, échoue à la conquête de l'humain parce que sa reproduction de la synthèse entre le corps et l'âme est incomplète: le corps grinçant de l'automate qui aurait pu incarner l'Idéal n'abrite en son intérieur aucune âme, ou, si l'on veut, une amorce d'âme dérisoire qui répond toujours par la même formule aux avances d'amour de Nathaniel: «ah!, Ah!» «Bonsoir, mon amour»²². Après avoir contemplé la destruction de l'automate en bois, Nathaniel connaît la folie de l'amour qui n'est pas ici la folie divine rapprochant l'être de l'Idéal, mais une folie démoniaque qui le porte au suicide.

L'Ève Future fait un pas en avant sur son ancêtre hoffmannien. L'inventeur Edison, féru d'un «positivisme à faire pâlir l'imaginaire des *Mille et une Nuits*»²³, entreprend d'égaler la création divine de la Nature par la création d'un Monde Artificiel, en singeant les étapes suivies par l'inventeur divin: si «Dieu créa le Verbe» Edison «créa le phonographe», engin capable d'effectuer l'enregistrement des paroles «*ne varietur*»²⁴. Comme Socrate l'aurait souhaité, Edison se tourne vers le discours vivant, le discours oral. Ainsi le phonographe devrait-il lui permettre de ressusciter les voix mortes du passé, de reproduire la voix, instrument musical de l'âme, en commençant par la première parole proférée, celle de Dieu créant le monde. Edison doit pourtant affronter l'échec du phonographe à reproduire le «mystère des mots», leur vie intrinsèque, car le mot «meurt dans la répétition»²⁵. L'analyse contemporaine du langage démontre assez que seule la matérialité phonétique de l'énoncé est répétable identique à elle-même et qu'il n'en va pas de même pour son acte producteur, unique, l'énonciation. Edison en conclut «qu'il en est des bruits comme des voix et des voix comme des signes, —et nul n'a droit de rien regretter»²⁶.

22 *El hombre de la arena*, Op. Cit., p. 39.

23 *L'Ève Future*, Op. Cit., p. 195.

24 *Ibidem*, p. 16.

25 *Ibidem*, p. 38.

26 *Ibidem*, p. 29.

Edison poursuit sa tâche créatrice en éprouvant non seulement le besoin d'égaliser le pouvoir créateur de Dieu mais d'en corriger les erreurs. Le prétexte à une telle action lui sera fourni par Alicia Clary, candidate parfaite à incarner l'Idéal platonicien de la Beauté. Or, ce «vivant et hybride phénomène»²⁷, le «Sphinx qui n'a pas d'énigme»²⁸, n'est en fait que l'incarnation de la discordance entre l'âme et le corps, une Beauté faite corps, mais habitée d'une «âme creuse»²⁹ et dont la voix n'est qu'un «instrument vide»³⁰. Sur la demande d'Ewald «Qui m'ôtera cette âme de ce corps?»³¹, Edison entreprend d'en restaurer la correspondance harmonieuse. À cette fin, il construit un remplaçant de Miss Alicia, Hadaly, qui signifie Idéal en Iranien, et qui, curieusement s'écrit sur le mode du désordre dénoncé par Socrate³², Hadaly étant bien l'anagramme partielle d'Idéal. Cet être que l'inventeur place sur le même statut que l'Idée, n'est pas encore un être, mais la «possibilité d'être»³³. Elle possède néanmoins la perfection d'une copie point par point superposable à Miss Alicia³⁴, telle un fac-similé qui ne dépasse en rien le Modèle. Chez Villiers, la copie, la synthèse artificielle de l'âme et du corps, finit par «enterrer l'original» puisqu'en tuant l'âme de Miss Alicia, il tue également le corps. Le triomphe de l'artificiel sur le naturel, de l'artifice sur l'art, n'est que provisoire: Hadaly succombe par une sorte de châtement divin car «l'idéal violé ne pardonne pas et nul ne joue impunément à la divinité»³⁵.

La Mort à Venise, troisième texte convoqué, double l'écriture du *Phèdre* mais il s'agit une fois de plus de la mauvaise copie, celle qui suit la pente du discours sophiste. Aschenbach, écrivain formaliste, contemple la Beauté dans le corps de Tadzio, chef-d'œuvre de la nature de treize ans, dont la tête est la copie même de celle d'Eros³⁶. Épris d'une passion aberrante pour l'enfant, l'esprit de l'écrivain devient une machine à manipuler les idées: se posant lui-même en *alter ego* de Socrate, Aschenbach voit en Tadzio —ce nouveau *Phèdre*— une reproduction de la Beauté et s'adonne, comme ses prédécesseurs, à animer la statue. Ce mathématicien de l'amour, ne parvient pourtant pas à effectuer la fusion de l'âme et du corps. Eût-il essayé de le faire à travers l'écriture, celle-ci se serait révélée insuffisante à reproduire la Beauté, à combler le désir de l'autre. Dans son solipsisme, l'amour d'Aschenbach répète le corps dépourvu d'âme du cliché: «la

27 *Ibidem*, p. 73.

28 *Ibidem*, p. 69.

29 *Ibidem*, p. 68.

30 *Ibidem*, p. 69.

31 *Ibidem*, p. 168.

32 L'un des arguments utilisés par Socrate pour condamner le discours de Lisias consiste à démontrer qu'il échappe à toute ordonnance rationnelle. Loin de se rapprocher de l'harmonie d'un corps, *l'Érotique* s'assimile à un *épigramme* qui renverse la disposition linéaire du discours: «Examina, pues, el discurso de tu amigo [...] y encontrarás que no difiere en nada del epigrama que, al decir de algunos, está inscrito en la tumba de Midas el Frigio. [...] Y que no importa en absoluto el que se recite cualquiera de sus versos bien al principio, bien al final, es algo de lo que, según creo, te percatas.» [*Op. Cit.*, pp. 239-240.]

33 *L'Ève Future*, *Op. Cit.*, p. 157.

34 *Ibidem*, p. 128.

35 *Ibidem*, p. 393.

36 *La Mort à Venise*, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

formule fixe du désir, impossible en ce cas, absente, abjecte, ridicule, etc. pourtant, sacrée [...]: "Je t'aime"³⁷. Si une fusion devait s'annoncer entre l'âme et le corps, celle-ci ne s'effectuera plus dans un mouvement ascendant vers la divinité mais dans une descente dans l'abject: l'âme d'Aschenbach rejoint son semblable à travers la mort en s'enfonçant dans le corps malade de Venise.

Tous ces Pygmalion ont à tour de rôle échoué à opérer la réunion vivante de l'âme et du corps à travers l'artifice. Quelle est donc à présent la solution proposée par Barilier dans *La Créature*? Pour Barilier, la jonction passe par un autre type de synthèse qui se joue de la dualité primitive du corps et de l'esprit. Au XXe siècle, la cybernétique et l'intelligence artificielle ont dévoilé le mystère de l'âme: «Voyez-vous —affirme le Comte— les progrès en intelligence artificielle ont été fulgurants. Les ordinateurs, à l'heure actuelle, sont des golems parfaits»³⁸. En effet, la cybernétique a rendu dérisoires les efforts de l'inventeur Edison: «De nos jours, ce savant n'aurait pas bricolé de la matière inerte pour en faire un automate à l'âme irréfutable mais au corps peu convaincant: il aurait fait subir à la vivante, à Miss Alicia, quelques petites opérations, dans sa petite tête»³⁹.

L'on comprend avec *La Créature* que la dualité du corps et de l'esprit n'est qu'une mauvaise piste à suivre, un leurre, pour atteindre le cœur de la théorie platonicienne. Le débat entre le corps et l'âme successivement sous-tendu par *L'Homme au sable*, *L'Ève Future* et *La Mort à Venise* ne fait que brouiller la voie du renversement du platonisme. Gilles Deleuze l'avait déjà souligné: la dualité problématique dans l'univers du philosophe «n'est pas la dualité des Idées et des corps. C'est une dualité entre ce qui reçoit l'action de l'Idée et ce qui se dérobe à cette action. Ce n'est pas la distinction du Modèle et de la copie, mais celle des copies et des simulacres»⁴⁰. N'est-ce pas là la clef pour déchiffrer dans *La Créature* les relations incertaines qui s'entament entre Modèle, copie et simulacre?

En premier lieu, *La Créature* nous fait connaître l'âge d'or de l'Éros Philosophique où le Modèle, l'Idée, engendrait la bonne copie, celle qui recevait, sans intermédiaires, l'élan vital de l'Idée de la Beauté; celle dans laquelle la perfection divine de la Beauté échappait au besoin de se diversifier dans les corps. Tel que le souligne Psyché —la vraie femme répudiée par le faux peintre— Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac a été seul à avoir su peindre cette Beauté étrangère à la figuration⁴¹.

Mais le roman s'ouvre aussi à la mauvaise copie qui, suivant l'exemple du sophiste, procède par dénégation du Modèle. La mauvaise copie, celle que produisaient les inventeurs d'artefacts, touche à la mort en niant la vie du Modèle. L'artefact hoffmannien est un mort-né qui met en place une reproduction

37 *Ibidem*, pp. 83-84. (Je traduis)

38 *Ibidem*, pp. 106-107.

39 *Ibidem*, pp. 110.

40 *Logique du sens*, Paris, Miuitt, 1969, p. 10.

41 Psyché s'exprime en ces termes à l'égard du héros Balzacien: «Le seul vrai peintre mâle, c'est Frenhofer, le héros du *Chef-d'œuvre inconnu*. Parce qu'il a vraiment peint la beauté, les profanes, ne voient que gribouillages et ravages.» [Op. Cit., p. 28].

imparfaite, d'abord du corps —la maladesse motrice qui empêche Olympia de suivre le rythme vivant de la musique—, puis de l'âme —exprimée par cette béance du langage de l'automate. L'artefact de Villiers reproduit, sans le dépasser, le Modèle. Pourtant, cette reproduction de l'Identique ne va pas sans entraîner la mort de l'âme des mots aussi bien que celle de l'être humain. L'artefact de Thomas Mann, plus subtil que les deux précédents, reproduit le Modèle en l'améliorant. Mais, de même, cette répétition aboutit à la mort: la reproduction du discours mort du sophiste ne saurait enfanter un discours vivant; quant à l'écrivain, il doit, avant de mourir, se métamorphoser lui-même en un artefact grotesque car, ne pouvant infliger au corps de Tadzio une âme améliorée, Aschenbach s'applique à parfaire son propre corps, à le rapprocher de la Beauté Idéale en acceptant les soins d'un coiffeur-esthéticien. Dans les trois cas, la mauvaise copie, celle qui nie le Modèle, devient une «puissance négative du faux»⁴².

Que ce soit à travers l'identification ou à travers l'opposition, bonne et mauvaise copies continuent d'affirmer l'existence d'un Modèle et demeurent par là dans le domaine de la *mimésis*, de la représentation. La mauvaise copie prélude pourtant à la possibilité d'une troisième sorte de relation au Modèle, celle par laquelle la copie, désormais «puissance positive du faux»⁴³, tout en doublant le Modèle, finit par en subvertir la hiérarchie et s'imposer à lui. La copie antéposée à l'original n'est plus simplement le double du Modèle, elle en est le simulacre qui se meut dans l'espace de l'éternel retour en ratant le Modèle dont il ne réussit plus à faire l'anamnèse. Dans *La Créature*, il n'est plus question de vivants ou de morts, ni de morts s'opposant aux vivants. Les simulacres humains et textuels, ayant évacué leurs Modèles, sont du domaine des zombies, des morts-vivants. Et c'est bien en tant que zombies qu'y sont convoqués *L'Ève Future* et *La Mort à Venise*: le faux automate Tadzio est lui-même un revenant; alors qu'Ève, fausse poupée, est le dernier exemplaire inscrit dans la série «Ève mythique —Ève future— Ève zombie», ce dernier ressuscitant d'entre les morts l'Idéal de Villiers. Les discours de Mann et de Villiers sont appelés à s'incorporer à *La Créature* comme des prolongements de deux corps textuels, au-delà de la mort. Barilier ne reproduit ni *L'Ève Future* ni *La Mort à Venise*: il les répète en leur procurant une suite, en prolongeant artificiellement leur vie, en les transformant en appendices de son propre automate de fiction, de son propre simulacre.

Mais c'est surtout ce lieu intermédiaire entre la vie et la mort qui est conquis par la vengeance du Comte, c'est là que se déploie la perversion du discours platonicien puisque le simulacre décharge le texte de la responsabilité de la représentation pour ne faire proliférer que des reflets qui ont perdu de vue l'original. L'artefact ne renversait pas le discours de Socrate, il s'y opposait: Olympia, Hadaly, Aschenbach contredisaient le Modèle mais demeuraient des exemplaires uniques. Ces artefacts ne connaissaient ni la multiplication à l'infini

42 REGNAULT, François: «La vie philosophique», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988, p. 33.

43 *Ibidem*.

ni le décentrement qui sont de l'ordre du simulacre. Mais ils contenaient déjà, dans une certaine mesure, la sérialité du simulacre. Le mot est de Jacques Derrida: «Si l'acte d'invention peut n'avoir lieu qu'une seule fois, l'artefact inventé, lui, doit être essentiellement répétable, transmissible et transposable. Dès lors [...] Inventer c'est produire l'itérabilité et la machine à reproduire, la simulation et le simulacre»⁴⁴. Cette disponibilité des objets créés à être indéfiniment réitérés déterminera que dans *La Créature*, il ne soit plus question d'Éros Philosophique ou d'Éros Sophiste, mais de leur sérialisation en *Éros Pornographique* où l'automate unique se reproduit dans une «collection d'automates» constituant une véritable «encyclopédie des désirs»⁴⁵; ni de l'affrontement de l'âme et du corps, mais de la sérialisation de l'esprit dans la reproductibilité illimitée de l'intelligence artificielle; ni d'une imitation en proie d'un texte, mais de la sérialisation de textes-automates transformés en prothèses textuelles d'un assemblage décentré. C'est cette prolifération sans fin des simulacres à la surface du texte qui, en définitive, perpète la plus grande perversion du discours platonicien: dans son propre effacement le *Phèdre* succombe au sort de devenir lui-même et le *Moèle* absent de l'artefact et l'engin producteur de simulacres.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré.: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Éd. Pierre Laubriet, Paris, Didier, 1968, pp. 203-239.
- BARILIER, Étienne: *La Créature*, L'Âge d'Homme, 1984.
- BLOIS, Yves-Alain: «The Iconoclast», in *Piet Mondrian. 1872-1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994, pp. 313-362.
- BLOIS, Yve- Alain et Al.: *Piet Mondrian. 1872-1944*, Verona, Arnoldo Mondatore Editore Spa, Coll. «Leonardo Arte», 1994.
- COMPAGNON, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éds. du Seuil, 1979.
- DELEUZE, Gilles: *Logique du sens*, Paris, Miuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 47.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Poétique», 1982.
- HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena y otros cuentos*, Madrid, Ed. Magisterio español, 1972. (Trad. Carmen Bravo-Villasante).
- KRISTEVA, Julia: *Séméiotikè. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Éds. du Seuil, Coll. «Tel Quel», 1969.
- MANN, Thomas: *La Muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Trad. Juan del Solar).
- PLATON: *Fedón, Fedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 47.

⁴⁵ Op. Cit., p. 97.

REGNAULT, François: «La vie philosophique», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988, pp. 30-35.

ROGOGINSKI, Jacob: «La fêlure de la pensée», *Magazine littéraire*, n° 257, Paris, septembre 1988.

STAROBINSKI, Jean: *Les mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1971.

TEMPESTI, Anchise: *Giovanni Bellini. Catalogo Completo*, Firenze, Cautini, 1992.

TODOROV, Tzvetan: *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éds. du Seuil, 1981.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste: *L'Ève Future*, Paris, Mercure de France, 1922.



Manuel GARCÍA MARTÍNEZ

(Universidade de Santiago de Compostela)

Sur la réception du rythme du texte dans la représentation théâtrale

Un des chemins du texte dramatique est sans aucun doute celui de la scène de théâtre. Cette communication porte sur quatre aspects de l'expérience rythmique vécue par le spectateur de théâtre: les constituants rythmiques, les groupements, la hiérarchie et les milieux rythmiques.

Plusieurs données doivent être spécifiées a priori.

Le rythme est une expérience perceptive, vécue lors de la réception d'un déroulement; il conditionne la perception de la continuité et par conséquent celle du texte qui y est inclus.

Nous vivons cette expérience en organisant la consécution des événements en groupements et en structures rythmiques. Parfois, à tort, le rythme est réduit à la structure qui motive cette expérience. A tort, car quand nous parlons du rythme, nous parlons à la fois du rythme objectal et de notre mécanisme de perception, à la fois des structures rythmiques qui motivent notre expérience et de l'expérience indépendamment des structures rythmiques.

La notion de rythme a été l'objet de multiples définitions que nous n'aborderons pas, nous limitant aux définitions de certains aspects de l'expérience du rythme. Il est néanmoins nécessaire de signaler que l'expérience du rythme est obligatoirement liée à l'expérience des récurrences à la répétition du même. Cependant, comme l'ont remarqué de très nombreuses études, la récurrence des mêmes structures ne suffit pas à donner lieu à l'expérience du rythme. Dans la récurrence du même doivent nécessairement s'intercaler des éléments différents. Aussi Jacques ROUBAUD propose-t-il une définition intéressante de la notion de rythme: la dialectique du même et du différent¹.

La suite d'éléments similaires et différents est spontanément réunie en groupements par l'individu qui perçoit un déroulement et qui réalise un découpage mental.

Les groupements sont suscités par ce que l'on peut appeler les "composantes du rythme". Les plus couramment retenues comme étant à l'origine de l'expérience du rythme sont la forme, la durée et l'intensité.

1 (1986). *La vieillesse d'Alexandre*. Paris: Ramsay, p.72.

1. La forme d'un déroulement rythmique dépend de la matière dont il est composé. Au théâtre, il y a un grand nombre d'éléments scéniques, comme la voix des comédiens, leurs mouvements, l'éclairage, la lumière, etc. La matérialité d'un élément scénique contribue à définir la spécificité de son rythme. Ainsi, par exemple, le rythme de l'intonation dépendra de variations de la courbe mélodique. Plus simplement le rythme d'un personnage très corpulent ne sera en général pas le même que celui d'un animal, par exemple un oiseau utilisé sur scène.
2. La durée peut être à la fois envisagée comme le temps chronométrique et comme la durée vécue. Ainsi la récurrence de la même durée chonométrique — mettons 30 secondes pour réaliser un même mouvement, soit le fait de traverser l'espace scénique — est susceptible de provoquer la perception d'un rythme. La succession de moments donnant l'impression de grande vitesse et de moments donnant une impression de lenteur, c'est-à-dire deux formes différentes de durée vécue, peut également donner lieu à une expérience rythmique. Il faut souligner à ce sujet que la récurrence des mêmes durées chronométriques n'implique pas toujours un rythme, mais peut en être l'indice².
3. L'intensité a souvent été analysée comme l'alternance de moments forts et de moments faibles, de moments de forte intensité et de moindre intensité, de tension et de relâchement. L'intensité est le degré de force de puissance de l'élément considéré. Parfois l'intensité est très difficile à déterminer, comme dans le cas des gestes et des mouvements des comédiens. L'intensité joue cependant un rôle important dans la délimitation du groupement. Ainsi, dans les mouvements, l'augmentation de tension dans les gestes sert à créer des groupements.

Par ailleurs, on constate que l'importance des composantes rythmiques, la forme, la durée et l'intensité, varient d'un élément scénique à l'autre. L'intensité du mouvement d'un comédien sur scène est associée à la tension musculaire et au développement du mouvement, suivant une phase de préparation d'énergie réduite et précédant la détente. L'intensité de la voix du comédien est produite par l'amplitude de la vibration³. L'augmentation de l'intensité

2 P. BOULEZ analysant la peinture de PKLEE, qui était lui-même musicien, écrit : "Si je me suis étendu sur le principe de l'échiquier c'est qu'il est d'une grande importance en musique. La conception du temps y est fondée sur un module. Le temps ne se répète pas dans l'absolu, la notion chronométrique est sans aucun intérêt. Elle intervient tout juste lorsque l'on compose un programme de concert ou à l'occasion d'un enregistrement parce que l'un et l'autre ont des contraintes dans la durée. Il ne viendrait à l'idée de personne de s'enthousiasmer sur la longueur chronométrique d'un mouvement de symphonie ou d'une quelconque pièce musicale. Ce qui importe c'est de repérer le temps: il se repère par une pulsation c'est-à-dire par ce qu'en général on appelle rythme." 1989. *Le pays fertile de Paul Klee*. Paris: Gallimard

3 BURGSTAHLER P., STRAKA G., 1963. "Etude du rythme à l'aide de l'oscillographe cathodique combiné avec le sonomètre", *Travaux de linguistique et de littérature*, T.1, p. 28.

est souvent accompagnée d'une augmentation de la hauteur et d'un changement de timbre⁴. Ces deux formes d'intensité sont différentes. De même, il est pratiquement impossible de trouver l'équivalent d'une composante rythmique dans un autre élément scénique.

Les groupements

Le groupement est au centre de l'expérience du rythme. Un groupement peut être constitué par deux éléments. La psychologie du rythme a démontré qu'une suite d'éléments, même une suite de stimuli identiques séparés par des intervalles égaux, est spontanément perçue en groupements⁵. Les facteurs qui créent des groupements peuvent être des facteurs objectifs, comme par exemple un intervalle plus long dans la continuité, une pause. Ainsi dans une mise en scène, certains groupements sont dus à la coïncidence d'un moment de silence, d'absence de paroles de la part des comédiens et d'immobilité. Quand les comédiens se déplacent à nouveau, une autre phase commence. Mais parfois l'impression de groupement n'est pas ostensiblement créée par une association évidente; elle peut être due à des variations plus subtiles, comme des variations d'intensité dans les mouvements des comédiens.

La hiérarchisation des groupements

Les groupements donnent naissance à des groupements à la fois plus complexes et plus longs. De sorte que le spectateur perçoit à la fois des groupements réduits et des groupements plus amples, que l'on peut considérer comme les groupements d'un niveau supérieur. Ces groupements sont différents des premiers d'un point de vue psychologique. Ces groupements sont élaborés par analogie, par associations de groupements et dépendent de stratégies cognitives que le spectateur développe en assistant à un spectacle. Chacun de ces groupements peut inclure plusieurs groupements du niveau inférieur. La plupart des déroulements que l'on caractérise comme possédant un rythme suppose l'existence de niveaux supérieurs et de niveaux inférieurs. Nous appellerons structure hiérarchique l'emboîtement de groupements dans des unités supérieures.

La complexité résultant des hiérarchies rythmiques se trouve accrue par un autre fait. La caractéristique la plus importante de toute mise en scène est

4 Un grand nombre de facteurs peuvent influencer l'impression d'intensité de la courbe mélodique:

1. On a constaté que c'est le renforcement des harmoniques de la voix entre 2000 et 4000 Hz qui aboutit chez les chanteurs d'opéra à conférer une plus grande intensité à la voix, sans que le volume augmente; le renforcement de ces fréquences est appelé "singing formant".

2. influence la perception de la hauteur. Dans des sons graves, avec une même fréquence, plus le son est intense plus il paraît grave. Pour des séquences élevées (de plus de 4000Hz), à fréquence fixe, si le son est prononcé plus intensément il paraît plus aigu.

3. Le contexte avec les intensités adjacentes détermine la perception de l'intensité. L'intensité de la voix varie dans le décours phonique en fonction du type de consonnes qui entourent la voyelle: entre des consonnes sonores, les voyelles tendent à être plus sonores, alors qu'elles tendent à l'être moins entre des consonnes sourdes.

5 FRAISSE P., *La psychologie du rythme*. Paris: P.U.F., 1974

la simultanéité de plusieurs rythmes différents, la simultanéité de flux selon la terminologie bergsonienne⁶: les éléments scéniques tels que le texte dramatique, la parole des comédiens, l'éclairage, la bande sonore se déroulent simultanément. Si on les analyse, il apparaît qu'à chacun de ces éléments scéniques correspond une ou plusieurs formes spécifiques de structuration dans le temps. La parole prononcée ne présente pas le même rythme que les déplacements des comédiens sur scène.

Cela crée une situation de polyrythmie⁷, qui est caractéristique de la plupart des mises en scène. Les divers éléments scéniques ont parfois des changements simultanés; mais sauf à de rares exceptions, les laps de temps pendant lesquels deux déroulements simultanés présentent les mêmes rythmes sont rares et très brefs.

Le degré de densité rythmique et de variété rythmique varie d'une mise en scène à l'autre.

Le texte dramatique lui-même peut être analysé sous divers points de vue, présentant des structurations rythmiques différentes comme le rythme des répliques, le rythme des mots, le rythme des actes de paroles, le rythme des actions que supposent les paroles du point de vue de l'interaction verbale.

Joué sur scène, le texte dramatique acquiert d'autres rythmes: ceux apportés par le jeu des comédiens, comme par exemple, les rythmes de l'intonation, le rythme des variations de registres, le rythme des intentions transmises par la voix. Chacun d'eux contient à son tour d'autres rythmes. Ainsi, par exemple, si on analyse la parole d'un point de vue phonétique, son rythme peut être étudié en fonction du rythme prosodique ou en fonction des récurrences de certains sons ou groupes de sons. Dans les mouvements des comédiens, les différentes parties des gestes constituent un rythme différent de celui des déplacements des comédiens dans l'espace.

La notion d'élément scénique sert à caractériser globalement la parole, les mouvements, la bande-sonore, etc. Cependant dès lors que l'on envisage la représentation théâtrale du point de vue de son déroulement, c'est-à-dire du déroulement des éléments qui la constituent, comme formes de déroulement différenciées, il devient nécessaire d'introduire une autre notion. On appellera "milieux rythmique" l'élément dans lequel le rythme apparaît et sera sensoriellement perceptible. Les "milieux rythmiques" sont définis par des groupements spécifiques.

La notion de milieux rythmiques permet d'envisager la complexité du déroulement de la mise en scène.

Le degré de complexité d'un élément scénique —soit le nombre de milieux rythmiques— ne peut être déterminé que par l'analyse de cas concrets.

6 BERGSON H.. *Durée et simultanéité*. Paris: PUF, 1968

7 La polyrythmie peut être définie comme la "superposition de rythmes différentes, en particulier avec décalage mutuel des accents rythmiques". HONEGGER M., 1976. *Dictionnaire de la Musique. Science de la musique*. Paris: Bordas. p. 817

Il varie en fonction des cas particuliers. Comme le signale Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre III*⁸, la mise en scène d'un texte fait un choix parmi les divers pré-supposés possibles d'un dialogue, retenant l'aspect qu'elle veut mettre en exergue. Aussi on peut dans certaines mises en scène imaginer des sous-entendus, des intentions cachées que l'intonation révélerait de façon récurrente donnant lieu dans le rythme du dialogue à un rythme de sous-entendus. Dans un autre choix de mise en scène, ce niveau de déroulement n'existerait pas.

Si l'on se place du point de vue de la représentation théâtrale, on ne peut analyser la richesse rythmique d'un texte indépendamment de la représentation.

Cette conclusion peut aussi être rapportée aux études littéraires du rythme. Quel milieu rythmique est analysé dans les études littéraires sur le rythme? La notion d'accent fréquemment utilisée présuppose une oralité, oralité virtuelle, que le lecteur aurait en lisant un texte. Cependant la phonétique acoustique montre que la notion d'accent ne correspond pas toujours à une montée de l'intensité, mais plus souvent à une augmentation de la fréquence fondamentale, ou encore à l'influence de divers facteurs.

Si on utilise la notion de structure hiérarchique, on remarque que les combinaisons de groupements et leur inclusion dans des unités plus amples sont différentes pour chaque élément scénique, qui peut être analysé comme possédant une structure rythmique hiérarchique. D'emblée il apparaît que la fréquence de changement est plus grande pour la parole ou pour les mouvements que pour les variations d'éclairage et de la bande sonore.

Dans le texte dramatique, les structures hiérarchiques du texte dramatique et les structures hiérarchiques du rythme de la parole prononcée sont différentes.

Cette division des rythmes est utile pour l'analyse de la complexité d'une mise en scène. Cependant le déroulement est perçu globalement. L'expérience du rythme au théâtre provient de la corrélation entre les divers éléments scéniques, de l'expérience simultanée de plusieurs impressions rythmiques.

Cette simultanéité fait que les divers rythmes doivent être analysés conjointement. Elle donne lieu à des structurations hiérarchiques résultant de l'inclusion de divers éléments scéniques. Ainsi par exemple, plusieurs phrases peuvent être prononcées pendant que le comédien fait un seul geste, ou maintient une position unique. Si le comédien s'est déplacé avant et après avoir prononcé cette phrase ou ce groupe de souffle —phénomène très courant au théâtre, on dira que les paroles sont associées à ce mouvement qui peut, s'il s'agit d'une coïncidence répétée, constituer une structure hiérarchique.

L'intrigue du texte dramatique fait que des séquences entières de mouvements et de dialogue sont associées à un épisode de l'intrigue. C'est notam-

ment le cas quand un spectateur attend le dénouement d'une intrigue et prête attention au développement qui y conduira.

Il peut également y avoir des attentes créées par la mise en scène indépendante du texte dramatique. Ainsi, dans certaines mises en scène, l'entrée de certains personnages est associée à un fragment de musique particulier, qui se répète à chaque fois qu'entre ce personnage. Le spectateur mémorisant cette association se souvient de la dernière apparition du personnage quand une nouvelle entrée en scène se produit. Les deux faits sont alors reliés. Les actions et les images évoquées par le texte sont sur scène associées à des présences physiques, à des actions qui les illustrent, les contredisent ou les parodient, leur conférant un sens essentiellement différent. La surprise est la première expérience du spectateur qui assiste à la représentation d'une pièce qu'il a lue préalablement, que cette surprise s'avère finalement agréable ou au contraire décevante.

Ces combinaisons montrent à quel point le texte dramatique, dès lors que l'on se place du point de vue de la réception du spectateur, ne peut être analysé indépendamment des autres éléments scéniques.

Ces questionnements théoriques ne sont qu'un premier jalon dans l'analyse de la complexité du rythme d'un spectacle de théâtre. L'étude du rythme permet d'aborder la continuité non plus comme une simple suite de points isolés, de moments signifiants, à partir desquels on imagine la suite, mais d'étudier des fragments plus amples.

Luis GASTÓN ELDUAYEN

(Universidad de Granada)

De similitudinis natura: expression linguistique et discours poétique

Tout mesure au territoire des vocables
La parole au grand soleil.

L'importance accordée, de tout temps, à la représentation figurale¹ et aux principes de la motivation analogique² par les écrivains de tout bord et par les théoriciens de la Littérature ou de la Poétique constitue un *topos* bien connu. Mais cette problématique inhérente à la pensée occidentale — la logique de la représentation et la maîtrise, voire le contrôle du langage — a été abordée d'une manière particulière par les Surréalistes: Leur création esthétique et leurs réflexions théoriques³ constituent un effort suprême de conciliation et en même temps de rupture intellectuelle.

L'objet de cette communication est de faire une lecture des figures analogiques⁴ formulées dans les constructions associatives de ressemblance ou de similitude, celles-ci étant prises au sens de *similitudo nominans*. Nous ne retiendrons donc que les formulations qualitatives⁵. Si la tradition poétique distinguait quatre types de relations associatives — la métaphore, la métonymie, la synecdoque, et la collation (*collatio rationis/linguae*) à nature discursive — notre analyse n'aura pour objet que la dernière: une structure analogique qui sombre un peu

- 1 Cf. M. Constatini, "Écrire l'image,redit-on", *Littérature*, 100, 1995, où l'auteur passe en revue "la relation entre mot et image, entre langage et icône, entre verbal et icônique", au fil du temps.
- 2 De la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote à *La Métaphore vive* de P. Ricœur ou aux *Théories du symbole* de Todorov, en passant par l'Art poétique de Le Peletier du Mans, la *Nouvelle allégorique* ou *histoire des derniers troubles arrivez au royaume d'éloquence* de Furetière ou le *Traité des tropes* de Dumarsais, la "mimèsis" a toujours été un domaine de prédilection dans la culture de l'Occident, où il y a toujours eu un sentiment aigu de la nature et des secrets de la représentation verbale: "ressemblance et signe s'appellent fatalement" là où il a existé, invariablement, "un murmure insistant de la ressemblance" (M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie du savoir*, Gallimard, (1966), 1984, 82-83).
- 3 Parmi leurs principes recteurs: "Seule la représentation analogique, entre le réel et l'imaginaire, donne accès à l'immédiat; seul l'abandon lyrique dans l'arbitraire du langage ouvre la connaissance objective; seul le pouvoir des mots est capable de faire lever les signes".
- 4 Leur objet est, parfois, malaisé à délimiter, et il n'est pas dans nos intentions d'entrer dans des discussions notionnelles. C'est la raison pour laquelle le critère formel est, peut-être, le plus rentable au moment de délimiter le champ de l'analyse. À ce propos, il y a, dans le texte choisi, des similitudes qui seront relevées pour le calcul arithmétique -leur configuration bien que banale contribue, au bout du compte, au renforcement de l'isotopie de la "semblance" - même si leur immédiateté est loin de "faire image".
- 5 Les constructions quantitatives ne seront pas considérées, bien que leur présence, dans le contexte poématique, soit, parfois, significative et fort prégnante.

dans l'oubli, alors que les trois autres, et spécialement la métaphore, occupent le devant de la scène critique⁶. Les analystes, de tout acabit, ne sont pas très enclins à s'en occuper, et s'ils le font, ce n'est qu'en guise de préambule contrastif ou d'introduction aux classements formels. La parente pauvre et pourtant "pierre d'achoppement de la rhétorique"⁷ nous semble bien digne d'une analyse, ne serait-ce que sommaire.

Il est apparu nécessaire, dans les appréciations qui vont suivre, de distinguer plusieurs niveaux de lecture: morphématique, syntagmatique, sémantique et discursif —la modalisation du discours, inhérente à la nature interprétative de la *semblance*. Parmi les nombreuses possibilités d'approche de la similitude, nous avons choisi celle basée sur la distinction des formulations linguistiques sous lesquelles la figure peut se manifester. Le découpage catégoriel (postérieur) par des traits sémantiques peut être qualifié de "lexicaliste"; cependant, si l'on y fait attention, rien qu'à considérer la figure d'analogie comme attachée à un rapport entre unités linguistiques "co-présentes dans un énoncé"⁸ on entre de plain-pied dans le domaine de l'énonciation.

J'essaierai d'y apporter des éléments de réponse en m'appuyant sur un corpus limité et homogène(!) —au sens de texte unique, formellement clos, renfermant un programme scriptural⁹—, *Le Fou d'Elsa*¹⁰ —symbole de la recreation d'un monde uniquement nocturne: la Grenade aux derniers jours (11), ce qui fut Grenade (383); miroir discursif de ces rêves qu'on retrouve (11)— où la fiction et l'Histoire se réclament du même souffle: le démon d'analogie (383)- au gré de l'invention poétique, au rythme imprévu des virtualités de la langue: les mots m'avaient engagé sur un chemin inattendu (12). C'est la voix de la discordance nominative de la langue, le dévoilement de la lecture "habituelle", de l'appréhension immédiate —au-delà de la lettre des mots (17)—: la négation discursive de la correspondance "représentationnelle". La perception complexe et simultanée de la proximité et de la divergence sémantiques constitue donc le préalable nécessaire et à la naissance du sens poétique et à la lecture analytique.

6 P. Ricœur constate que "la linguistique structurale, dans son zèle binariste, a tendu à simplifier à l'extrême le tableau compliqué des tropes, jusqu'au point où il ne reste point en piste que la métaphore et la métonymie" (*La Métaphore vive*, Ed. Seuil, 1975, 222). G. Genette, pour sa part souligne "la métaphore tend de plus en plus à recouvrir l'ensemble du champ analogique" (*Figures III*, Ed. du Seuil, 1972, 28). Nous n'adhérons que partiellement à l'analyse de Genette lorsqu'il considère la catégorie du modalisateur comparatif capable de faire la distinction entre comparaison et métaphore ("La rhétorique restreinte", *Communications*, 16, 1970, 164). Du point de vue formel, il n'y a aucune difficulté à accepter la différence (et en fait, c'est là le critère de distinction préalable le plus sûr), mais lorsqu'il s'agit d'une lecture sémantique intégrante, il existe —comme nous essayerons de le montrer— des constructions de ressemblance qui ont tous les atouts de la reine des figures.

7 Anne, S. Scott, "Le récit des possibles", *Littérature*, 17, 1975, 71

8 I. Tamba-Mecz, "Pour une approche énonciative du sens métaphorique", *Travaux de Linguistique et de Littérature Françaises*, XXI, 2, 1983, 175. Les observations faites par l'auteur au sujet de la métaphore sont parfaitement applicables —*mutatis mutandis*— aux rapports associatifs existant entre les unités qui configurent la ressemblance.

9 Nous ne référons absolument pas une homogénéité d'un autre ordre: formel, énonciatif ou thématique. L'auteur nous aurait contredit, *me vint nécessité d'écrire une sorte de poème où se retrouveraient, s'étreindraient, se mêleraient, se féconderaient tant de pensées secrètes, de musiques intérieures, toute ma vie en moi portée* (15).

10 Toutes nos citations renvoient à l'édition de la NRF, Gallimard, 1963 (1993).

Pour ce qui est de la nature figurale des rapports associatifs, il est nécessaire, nous semble-t-il, de pousser un peu plus loin, voire de transgresser les limites traditionnellement établies pour la définir. Considérer la *similitudo* comme une résolution de la métaphore (et viceversa), les confondre ou les distinguer uniquement par un fait de nature syntagmatique ou d'écart/densité sémantique¹¹ équivaut à dénuier la formulation de la ressemblance de toute valeur poétique, à condamner ceux qui ont la science du langage¹², tous ceux pour qui les choses sont dans le langage (167) à la stérilité de la "translation" selon la lettre, au sens immédiat (149) contraignant et imposé. Toute autre est l'aspiration de celui pour qui le langage transcendé est le sang des choses (17).

De la mise en relief des structures de similitude dans l'écriture du "Poème" témoignent fort explicitement ces quelque 873 occurrences relevées. Pour un texte qui comporte, à peu près, 400 pages —si l'on fait exception des pages (427-452) du "Lexique et Notes", des 5 pages "identificatrices" et d'une vingtaine de pages blanches séparant les différentes sections—, la proportion d'emploi en est, à notre avis, fort significative: 2'1825% de l'écriture textuelle, en termes de fréquence! L'espace réellement occupé dépend de la plus ou moins grande extension de la figure. Elle s'étend, parfois, considérablement et représente, en vérité, 7% ou davantage de la séquence phrastique.

Le relateur "comme" est de beaucoup le plus employé, "le cum originel de l'être ensemble"¹³, qui, dans sa modestie morphématique, définit le rapport mutuel s'installant entre les entités co-présentes. Toute séquence phrastique de comparaison modalisée par "comme" établit, en principe, entre les deux membres constituants une relation analogique référentielle, "commune" (*collatio rationis*) ou, au moins, fondée:

Je suis rentré dans la maison **comme** un voleur (...)
(78)

Elle n'a point jalousie des favorites qui, **comme** elle,
traînant ici,
ont les plaisirs endormis, et les soins sans fin de leurs
corps (139)

Arrache cette noirceur et renonce au Dieu qui
- t'abandonne

Ou tu seras vendu sur les marchés **comme** une bête
(319)

Mais, force est de constater qu'une fois immergé dans les tourbillons ontologiques de l'écriture, celui qui déclare —*Je suis assiégé d'images qui quêtent*

11 Dans la tradition rhétorique —d'Aristote et de Quintilien à nos jours (Brooke-Rose, Le Guern, Genette, etc.) en passant par la rhétorique médiévale qui voyait dans la figure d'analogie comparative une réalisation commode et sommaire— les figures de la similitude/ressemblance ont été considérées comme des formulations poétiques incomplètes, "déficitaires".

12 Préface à *Les yeux d'Elsa*, P. Seghers, 1942, 11.

13 M. Collot, "L'espace des figures", *Langue Française*, 3, 1969, 85.

musique et langage (310)— franchit les garde-fous de l'expression référentielle, ancrée dans le monde factuel. De manière immédiate l'univers analogique rêvé, imagé (réfection textuelle) transforme son discours pour donner une autre dimension au langage et, en même temps, à la référence. La représentation verbale volontairement neutre et habituellement effective se fait graduellement métaphorique sous l'emprise de la formulation comparative¹⁴, dont le premier membre de phrase étant, généralement, immédiat et dénotatif, se transforme par la jonction d'expansions prédicatives déifiant ainsi les paramètres de la référénciation:

Sa robe s'accrochait à la ronce **ainsi qu'**une chanson
tzigane (393)

Douce diversité des femmes pour ma force

Comme un collier des soirs au matin refermé (145)

L'amalgame analogique peut s'étendre à travers les textes pour constituer une masse translativante dans laquelle la ressemblance fait appel au transfert de sens. La sollicitation métaphorique se traduit par une série de formules comparatives se plaçant au même niveau syntaxique: il s'établit, entre tous les termes, des rapports associatifs, des rappels sémantiques qui forment un tissu discursif dans lequel l'instance auctorielle s'implique de manière immédiate et par la personnalisation du sujet recteur de la diégèse, et par la construction subjectivante de la séquence:

Je te mènerai dans ce champ votif, par ses bouquets
odorants, —> **comme une danse de mon âme**; je
te conduirai à reculons devant toi, entre **ces écueils**
de fleurs... Ô jacinthes, —> **pareilles à d'im-**
menses villes miniatures, —> tours et clochers,
cœurs et couleurs, <— **bourdonnantes d'abeilles**,
—> **comme** <— **un orchestre de baisers...** (19)

La tendance générale, en ce qui concerne le mouvement figuratif, s'avère être la gradation symbolique directe, mais il est bien des séquences phrastiques où le point de départ est plutôt la métaphore. En d'autres termes, le dynamisme métaphorisant ascendant (semblance>métaphore) trouve son pendant dans le mouvement régressif (métaphore>semblance). Il s'agit donc, d'habitude, d'une dynamique discursive qui définit la tension signifiante des structures analogiques: la genèse de la figure s'effectue à partir d'un élément transféré, apparemment "erratique", lequel tranpose ses propres attributs au sujet de la prédication. Dans toutes ces formulations, il y a toujours un mouvement

14 Le discours "objectif" qui inaugure le micro-récit, s'estompe pour ouvrir la voie des songes créateurs de sonorités, de jeux de langage, dans lesquels l'ironie n'est pas absente, et de sens nouveau:

Je m'étais levé **comme** tous les jours à l'aube et le jour naissant me blessait admirablement la vue et rien ne faisait chant de moi parce que déjà chantait sans moi le silence et ce que j'écrivais se brisait dans mes doigts
comme nacre

Et le songe écaillé se caille dans mon cahier (407).

d'implication réciproque — *Ainsi tout se passe comme dans une métaphore* (378)— qui fait de la séquence une construction tressée sur des résonances sémantiques. La figure se déploie sur des images explicitées comparativement:

La terre **ouverte en sa grosse** et même au
cimetière l'If

N'est point de la hache épargné ni ne demeurera sans
brèche

La grange où le travail passé **somnolait comme**
enfant en crèche (171)

Ô Grenade du temps **cœur méditerrané**

Comme un bateau perdu dans les sables de l'heure
(197)

Il est généralement admis qu'il existe dans les nexus une valeur qui peut être identifiée comme marque de la modalisation de l'énoncé¹⁵; autrement dit, l'actualisation discursive de l'appréhension analytique — dont le narrateur, le héros, les témoins ou l'instance auctorielle sont responsables (comme nous le préciserons tout à l'heure): *Je puis décrire ce cheminement de caresses vers le ciel/Comme des mains remontant la candeur des jambes* (218)— se construit verbalement dans l'analogie formulée par le sujet. De même que "comme", "une sorte de", "à l'égal de", "paraître", "un semblant de", et un nombre assez réduit de termes reliant le Ca au Cé, sont l'indice direct d'une perception sensorielle préalable au rapprochement mental/langagier. L'articulation syntaxique de la séquence nous montre, de toute évidence, la "trajectoire" inductive. Parce qu'elle est l'organisation linguistique des opérations mentales, la structure grammaticale doit véhiculer l'induction logique, mais elle peut aussi brûler les yeux de toute lecture "géométrique":

Un nom qu'on n'a jamais chanté le soir dans les
caravanes d'Arabie

Et qui ressemble beaucoup à un fruit glacé dans l'été
torride

Un vocable de neige et de fleurs qui vient de régions
inconnues (51)

Relativement au caractère morphémique du noyau de l'analogie (Ca), il est à signaler qu'il peut être conformé par des assiettes substantives, adjectivales ou verbales. Entre la nature du nexus et celle du Ca, il existe des relations nécessaires et réciproquement déterminantes: un verbe à caractère modalisant comme "sembler" peut avoir comme régime comparant un nom, un adjectif ou un verbe, alors qu'un adjectif-relateur tel que "semblable à" ou "pareil à" a normalement comme pendant un syntagme nominal; et de même qu'un syntagme

15 Toute figure analogique de la semblance peut être déterminée — et c'est cela qui se produit, de fait — au niveau de l'énoncé au moyen de ce que M. Murat appelle un "modalisateur phrastique"; cf. "La Métaphore verbale: une mise au point", *Travaux de Linguistique et de Littérature Françaises*, 1, 1981, 341

comparatif du type “comme si/pour” aura pour membre complément de phrase un verbe, “ressembler à” et “ainsi que” en tant que noyau verbal et relateur comparatif, respectivement, “préfèrent” des substantifs, des syntagmes nominaux comme complément verbal ou phrastique.

Sans prétendre à un classement lexématique des figures de similitude, nous tenons à signaler, au moins, le caractère morphématique des termes-Objet et de leurs noyaux. La plupart des formes se construisent autour d’un syntagme nominal, et cela en raison de la nature des relateurs¹⁶ et de celle de l’Objet. Lorsque le point de départ linéaire est donc formé par un nom, il est habituel que l’on y trouve comme suite nucléaire un autre nom. Si à cela on ajoute que le connecteur le plus utilisé est le “comme” relationnel —dont l’entourage textuel le plus fréquent est SN + R + SN—, notre perception ne paraît pas erronée. Les exemples où des syntagmes verbaux jouent le rôle de Cé/Ca sont moins nombreux. Prédominance donc des unités nominales. Il serait peut-être hasardeux d’en tirer des conclusions, même si les occurrences peuvent constituer des interprétants de grande fiabilité.

On pourrait, toutefois, avancer que dans un texte comme *Le Fou d’Elsa*, à caractère interdiscursif, où la prose “historique” et philosophique, les vers, le journal intime et la prose poétique s’entremêlent; où plusieurs voix narratives et une large série d’Objets à prédication —définis par leurs corrélats— s’imbriquent mutuellement de manière, parfois, inextricable, la présence massive de syntagmes nominaux servirait à apaiser le dynamisme inhérent à un tel choix discursif. La “compactité substantive”, les essences représentées qui, dans leur consistance dénomminative, convergent sur trois réalités fondamentales —Femme, Histoire, Amour—, calfeuteraient toutes les fuites à travers lesquelles le flux langagier irait se disperser.

Une thématisation, même élémentaire, des figures de similitude met en évidence la fixation, au niveau des Cés, sur certains dénommés —“nom”, “parole(s)”, (“l’)homme(s)”, “femme”, “souffrance”, “amour”, etc.¹⁷— ou sur les pronominaux “en circonstances de discours” —*Je* (fondamentalement), *Tu*, *Nous*—, et une grande diversité, dans la désignation des entités/notions, qui s’intègrent dans le paradigme des Cas. Ceux-ci sont, dans leur dispersion “naturelle”, des signes fort fiables sur la voie d’une lecture de la “re-formation poétique” de l’univers sensible. Les termes comparés, en revanche, contribuent à baliser le sens primaire du texte, “le lieu de l’impression référentielle”¹⁸, selon l’expression de F. Rastier.

16 Il en a été déjà question dans notre statistique sommaire où l’on en a signalé les fréquences respectives.

17 Lorsque nous proposons des extraits ou lorsque nous généralisons, il s’agit, au fond, d’un appel à une lecture commune ou plutôt complémentaire. Il est hors de doute que notre “etc.” estompe —tout en souhaitant la symboliser— toute une colonne de noms —“yeux”, “langage”, “vers”, “Allah”, “Grenade”, “lèvres”, “vocal”, “nuit”, “massacre”,...—et de verbes—“imposer”, “brûler”, “attendre”, “ensemencer”, “partager”, “agoniser”,...—Objet de la comparaison, qui se regroupent autour des dénominations-noyau comme “corps”, “langage”, “violence”, “beauté”, “mort”. Comme affirme J.-Cl. Milner, “Non seulement le etc., mais l’exemple en lui-même est donc une invitation adressée au lecteur, l’engageant à se faire expérimentateur à son tour” (*De la syntaxe à la sémantique*, Seuil, 1978, 20)

18 *Sens et textualité*, Hachette, 1989, 153

Si le langage désigne, représente ou réécrit la structure constitutive d'un monde — actualisant ainsi la relation spécifique que la langue est censée entretenir avec lui —, l'écriture poématique représente l'univers, à travers tout un réseau analogique — avec tout ce que cela comporte de signification "réfléchie"¹⁹ — rattaché à des foyers notionnels repérables à travers l'analyse lexicale des Cés et des Cas. Les champs conceptuels auxquels réfèrent les compléments de la figure sont, de toute évidence, plus variés, même si dans leur choix il existe toujours, outre la co-référence, une mémoire sensorielle — réelle ou entrevue — qui détermine et la présence et la nature sémantique de plusieurs de ces items lexicaux. Cette dernière repose soit sur l'affinité significative des lexèmes, soit sur des implications référentielles; elle peut aussi s'appuyer sur des figurations qui s'insèrent *de facto* dans les circonstances discursives des instances énonciatrices²⁰.

Que la "collocation" des signifiants obéit, souvent, à des critères non seulement d'ordre dia-systémique (paradigmatiques et syntagmatiques), mais aussi à des raisons "d'induction" rythmique, phonique, à des choix associatifs notionnels ou d'origine ludique, à des motivations d'enchaînement morphologique, sémantique, et même intertextuel, nous semble hors de doute. "Le mot n'est plus considéré comme un atome de sens que l'on confronterait à d'autres, mais comme un foyer de relations inséré dans un tissu textuel"²¹. Autrement, comment expliquer la convergence, l'entrecroisement de séries de termes (dont je vous épargne la lecture) "étrangers" au consensus discursif (164, 368, 385, et un immense etc. tout au long du poème²²)? De page en page, de séquence en séquence, de lexème en lexème, les structures se renvoient les unes aux autres, s'éloignent et reviennent, dans une espèce de sollicitation paradigmatique. Le mot cherche et réclame son propre écho, sa silhouette discursive: (62) <-> (64) <-> (65). En fait, la parole est constamment traversée par le dit, et souvent par le à-dire²³.

Toutes ces constructions se rattachent, de manière explicite — la présence de morphèmes pronominaux²⁴, la valeur modalisatrice des termes

19 L'une des figures essentielles du texte est constituée, justement, par le pouvoir de réflexion, de dissociation, mais en même temps d'identification du miroir:
Je parle écho comme un miroir

... ..
L'histoire ici que je raconte

Est la mienne mais autrement (311)

20 Les Cas utilisés, p. e., lorsque l'énonciateur correspond au personnage de Boabdil — collier, enfant, feuillage, les autres, quel autre, punir, ... — ou à l'homme du Mardj — Barâbir, Castillan, joubarbe, ruissellement, royauté, griserie (du printemps) — diffèrent absolument de ceux qui sont actualisés par le moine-guerrier — vin, reproche, bête —, par le fornicateur — brute, musc, frémir, masque, rien, oubli, armée, pastèque, organes — ou des unités dont se sert le Medjnoïn des Chants, lorsque la responsabilité énonciatrice lui est attribuée — caresse, aveu (2), traîne, souvenance, bouquet, morsure, air, aimée, ombre, mort (des roses), eau (de neige), miroirs, bouche, vin, etc.

21 D. Maingueneau, *L'analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive*, Hachette, 1991, 67

22 Les figures phémiques, les échos sémantiques, les rappels morphématiques sont particulièrement intenses et redondants dans *Le Fou d'Elsa*. Nous ne voudrions pas fermer cette petite remarque sans faire, au moins, référence aux pages où l'on peut en trouver des exemples spécialement éloquentes: 42, 43, 67, 139, 161, etc.

23 Cf. D. Maingueneau, *Approche de l'énonciation en Linguistique Française*, Hachette, 1981, 97

24 "Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme je", E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, I, 262

comparatifs, la détermination axiologique, etc.— à des univers d'énonciation. De par leurs sens elles rendent perceptible l'existence d'une captation subjective, d'un regard témoin. L'énonciateur —auteur, héros ou spectateur— assume, par le biais des marques personnelles indirectes du "co-énonciateur" ou de la propre manifestation locutive, la représentation discursive du rapport relationnel²⁵:

Ô ma mère avez-vous tenu vraiment cet homme dans
vos bras

Vous qui sentez le soir **comme** un jardin de lune (142)

Je puis décrire ce cheminement de caresses vers le
ciel

Comme des mains remontant la candeur des jambes
(218)

C'est à l'intérieur des "analogies extensionnelles" que l'on perçoit le mieux la présence de l'énonciateur —"narrateur lyrique" explicitant, de manière itérative, le rapport de semblance proposé au lecteur/destinataire: *Je suis laid comme une lessive / Comme un piétinement sur place du troupeau / Et comme la panique oblique du crapaud* (259). Le degré d'explicitation joue là un rôle capital, non seulement au niveau de la structure de la signification, mais aussi et surtout sur le plan de la "solidarité/insolidarité lexicale". Deux relations à sens direct s'établissent entre l'instance énonciatrice et son discours analogique d'une part, et entre l'agencement phrastique et la poétique du texte d'autre part: plus la présence de celui qui détient la parole se fait évidente, plus le rapport analogique est porteur de force translatrice, plus le deuxième membre de phrase (habituellement le Ca) s'articule, plus il est générateur "d'images essentielles". Dans un texte comme le *Fou d'Elsa*, où les implications "historiques" profondes de son auteur sont généralement transposées, l'actualisation énonciative auctorielle ne se manifeste guère, de manière immédiate; la verbalisation des figures analogiques se fait, par contre, à l'ordinaire, moyennant l'appréhension sensorielle/mentale des créatures de fiction. D'où, très souvent, des articulations syntaxiques, des développements prédictifs —dépendant des circonstances factuelles ou de "fabulation"—, qui contribuent spécialement à la teneur poétique du texte, même s'ils se trouvent être le tribut payé au protagonisme de ces entités fictionnelles: *l'espion de Castille* (37)²⁶, l'allocutaire primordial, Zaïd²⁷, "le dernier venu de l'Al-kassaba"²⁸, la parole, enfin, du Medjnoûn, ou celle remémorative de celui qui s'interroge *Quel être suis-je* (394):

25 La relation à l'autre constitue la base de tout phénomène énonciatif. Cf. spécialement M. Bakhtine, *Le principe dialogique*, Seuil, 1981, où l'auteur pose le "dialogisme" omniprésent comme la condition *sine qua non* de la constitution des sujets "discourant".

26 Fille de Mahom sous ma robe à qui j'apportais des clous / Et l'arbre du vrai Dieu **comme** la lettre d'un amant jaloux (29)

27 Déjà l'année avait **semblance** d'une femme surprise en sa maturité (380)

28 Et cette amertume soudain **comme** une marée à l'étroit / Qui déverse entre les maisons le raisin des têtes farouches (261)

Ô nom de vanille et de braise ô **comme** l'oiseau sur
la branche

Léger à la lèvre tremblante et doux au toucher de la
main

Comme le verre que l'on brise et qui **ressemble** à
une caresse (64)

Ô déchirures du drapeau

Avec toutes les tares de l'humanité de la terre avec
l'Histoire écrite aux rides de ma peau

Comme un objet qui se rappelle en tout son bois sa
traversée

Un vieux navire gémissant de tous les timons du passé
(395)

Les exemples cités, comme bien d'autres de ce grand poème, représentent ce que l'on pourrait appeler analogie "contrainte", dépassant la notion de similitude sensorielle immédiate²⁹. Si ces formations discursives — plus "rationalisées" qu'on ne le pense — foisonnent, "inévitablement", ce phénomène dominant est peut-être dû à l'équivalence majeure, énonciateur originel/originaire = héros = scripteur = auteur(?): le JE qui inaugure le texte *-Oui, je sais (...)* (12)- est le même qui le traverse, indéfectiblement — *J'entends vos battements ô cœurs qui mesurez le temps à votre horloge* (223) —, et qui le clôt par une phrase de retour: *Laissez-moi seul avec celui que j'ai créé* (424).

De l'analyse de la structure des constructions comparatives ressort l'existence d'une double mesure: celle de la tension syntaxique provoquée par la proposition analogique, celle du potentiel sémantique que la mise en relation des deux signifiés génère³⁰. La puissance discursive, la "poétique" de la similitude réside donc dans la bitension créée par la co-présence discordante des deux formants. C'est la correspondance annoncée et affirmée entre les parties qui fait de la semblance une figure mobile et, parfois, troublante. C'est pourquoi plus que d'en indiquer d'une manière précise et systématique les termes concrets, il est préférable de souligner le dynamisme essentiel de la figure. Le graphisme ci-joint essaie de mettre en valeur les enjeux relationnels et sémantiques de la semblance:

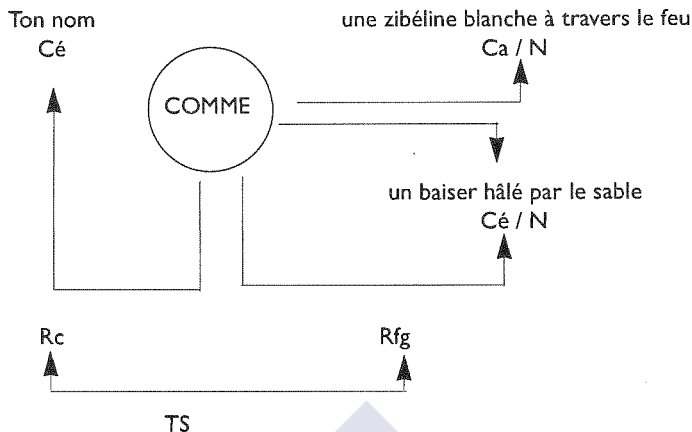
Ton nom **comme** une zibéline blanche à travers le feu
comme un baiser hâlé par le sable (273)

29 Tout autre est la "facture" que l'on observe dans des récurrences dont la représentation paraît bien plus directe et spontanée (?):

La rue à la largeur des épaules frayées

Descend **comme** un orvet d'argent entre les coffres (49)

30 Il se produit, dans toute actualisation discursive "anormale", un transfert de signification imprévu, puisque dépendant de l'aprehension du récepteur. La concomitance lexicale, improvisée ou calculée, n'est pas moins génératrice de nouveaux syntagmes opérant sur le plan de la norme. En paraphrasant M. Foucault (*L'ordre du discours*, Gallimard, 1971), on pourrait dire qu'il n'existe pas de "prévoyance discursive".



Les Signifiants constituant, relativement, la figure n'ont pas été mis en rapport sur la base de leurs Signifiés acquis, mais bien au contraire sur leur incompatibilité "immanente". On peut y découvrir, cependant, une certaine coïncidence médiate, bien que périphérique et partielle, à la suite d'une série d'opérations analytiques —qui pourraient suggérer des sèmes comme "fascination/purification" ou "séduction"—, de commutation synonymique "teint/lèvres basané(es)", ou de "visualisation" référentielle(?) métaphorisée. A l'intérieur des valeurs dénotatives³¹, "l'impertinence" due, tout d'abord, au noyau prédicatif (N); ensuite, le rapprochement des deux syntagmes se fait au niveau du rapport "figurant" (Rfg). Le résultat en est une nouvelle relation, double: d'une part, entre Cé et Ca au niveau syntagmatique, ce qui produit un transfert de signification; d'autre part —et cela est, peut-être, déroutant— entre Signifié et Signifiant sur le plan paradigmatique³². Autrement dit, le sens actualisé —*ce que dit ainsi le profond langage* (69)— dépasse non seulement les limites "communes" de la parole, mais aussi les conventions du système "dénoncées" par le contexte discursif qui détermine l'isotopie majeure.

Dans la fracture isotopique résultant de telles associations syntagmatiques, il existe, tout de même, des points de repère de nature linguistique et extra-linguistique, où le lecteur peut ancrer ses références; nous n'avons pas affaire à des textes dont la "dislocation" soit absolue. La plupart des formules de similitude sont des formations à "renvoi référentiel" partiel, ou symbolisent, si l'on préfère, des représentations qui se trouvent classées, radicalement, dans la "longue mémoire", dans le "savoir cognitif"³³ de la communauté; c'est donc par

31 Nous maintenons ici l'opposition "classique" Dénotation/Connotation, sans pour autant accepter une analyse simpliste qui ferait de cette dernière, uniquement, une valeur *seconde* dans le sens de sur-signification, pertinemment critiquée par P. Charaudeau, dans *Langage et discours*, Hachette, 1983.

32 La production de sens, dépendant de chaque réalisation discursive concrète, toutes les "confrontations" lexicales, toutes les formulations "en dérive" (dans lesquelles les composantes se trouvent en situation de divergence sémantique) portent, assurément, atteinte au "système de nomination" accepté et contribuent ainsi, en fait, à un dynamisme créateur aux dimensions imprévues.

33 Cf. B. Pottier, *Théorie et analyse en Linguistique*, Hachette, 1992, 13.

l'interaction de sens, par la *polyphonie des mots prononcés* (391), où l'on peut identifier, sans équivoque, des sèmes génériques récurrents, que la figure se conforme: "ren(versé(s))" <-> "vin" <-> "violettes" <-> "yeux"; "papillon" <-> "vol haletant" <-> "évasion" <-> "murs" <-> "ailes":

Alors raconte-moi le plaisir de ma mère à l'instant où
tu m'as engendré

Avait-elle les yeux renversés comme un vin de
violettes (424)

Et comme un papillon de nuit qui perd aux murs la
poudre de ses ailes

Il orientait d'un vol haletant l'évasion de son âme
(279)

L'interaction verbale en désignant ou en faisant allusion à un nouveau monde référentiel ouvre la voie à une perception autre, à une connaissance "initiale"; elle détermine le sens virtuel du Cé, et dévoile, finalement, un réseau de rapports symboliques dans l'univers de l'écrivain, une structure thématique diverse et pourtant convergente. La figure analogique n'est jamais unique; elle est rappelée par d'autres formations discursives qui imprègnent la parole de parallélismes sémantico-figuratifs. Non seulement le *designatum* devient quelque chose d'autre, mais encore, et surtout, le langage se transforme: la valeur représentative entre dans un dynamisme imprévu, chaque unité lexicale voyant multiplier ses "valences" sémiques et se constituer une sorte d'engrenage de renvois de sens, au premier plan du poème, et à l'arrière-plan interdiscursif.

On découvre ainsi une cohérence formelle, significative, une écriture de la *semblance* qui consiste à multiplier les sollicitations co-référentielles. Les textes du poème se dynamisent à partir d'un noyau de figures qui étend ses ramifications aussi bien dans le discours "historique" que dans les mots d'expansion lyrique. C'est la ressemblance élémentaire —Femme = Histoire = Amour—, qui, par reflets ou immédiatement, établit la concordance profonde sous-tendant la parole poétique; c'est la matrice radicale de l'univers aperçu/rêvé par les divers énonciateurs d'un poème polyphonique.

L'écriture de la *semblance*, l'efficacité des formules analogiques proclament le transfert d'une Parole à la recherche de nouveaux liens entre les faits associés par la civilisation et par l'Histoire et entre la Langue doxale et le langage ravi. Le discours analogique nous semble être une stratégie pragmatique par laquelle il nous est indiqué —au-delà de l'aspiration à l'impossible transparence: *Les mots sont si peu ressemblants* (403)— la voie d'une réception textuelle attentive au dynamisme de la *similitudo*, aux nouvelles données de la perception figurative: *Qu'ainsi se lève la fin des connaissances littérales* (154).

Inés GIL-CASARES GASSET

(Universidad Autónoma de Madrid)

La implicación del sujeto en el lugar:
la poética de Philippe Jaccottet

La poésie de Philippe Jaccottet s'abstient de toute violence faite aux choses, ou faite à soi; elle procède non d'une opposition mais d'un questionnement. Les textes des carnets, qui accompagnent les volumes poétiques, les proses, qui se mêlent aux poèmes, n'en constituent pas des gloses; ils restituent le cheminement de l'étonnement premier, avide, mais inquiet de la prolifération des images possibles, au retour de la sensation première, dépouillée des relations spontanées que produit la liberté verbale, et qui provoquent un passager contentement de l'esprit. Nous encombrons les choses de nos images; c'est à les écouter qu'il faut nous efforcer. De la complexité à la clarté, s'élabore le poème, sans qu'il y ait à éviter le doute ni l'inquiétude¹.

Esta cita, tomada de un artículo de Jean Roudaut, nos sitúa ya en el marco de lo que constituye la obra de Philippe Jaccottet. Una literatura que pretende erigirse en la búsqueda y posible comprensión de un ser que se nos manifiesta velado, integrado en un mundo de objetos sensibles.

El punto de partida de la poesía de nuestro autor encuentra su fundamento en la fidelidad a la relación primera existente entre el sujeto y el mundo material. Jaccottet se fía y se sorprende ante la elocuencia de un entorno en el que el sujeto debe encontrar su justo emplazamiento. Así, nuestro autor juzga como el más adecuado, un modo de vida consagrada a la búsqueda de un orden que ha de regir el mundo devolviéndole su unidad perdida. Retomando unas palabras de Roudaut, se podría definir la poesía de Jaccottet como una verdadera po-ética, en el sentido de que constituye el reflejo de un planteamiento vital asumido hasta sus últimas consecuencias².

Se entiende de este modo que el autor reconozca su condición de poeta como la de un "misionero" que debe constituirse en puente o intermediario entre

1 Roudaut, Jean. "De l'image à l'icône", in *La Nouvelle Revue Française*, n° 459, avril 1991.

2 ibidem.

el mundo de los objetos sensibles y el resto de sus iguales los hombres. Se trataría de transmitirles toda esa corriente de comunicación que él mismo mantiene con su entorno. En distintas ocasiones se hará patente su conciencia de privilegiado con respecto a sus semejantes.

Nuestro análisis pretende ilustrar, a través de una selección de poemas del autor en cuestión, estos puntos aquí mencionados, para poner así de manifiesto la estrecha unión entre reflexión ontológica sobre el ser y la poesía. Comentaremos del mismo modo, cómo se advierte por parte del autor, una postura de resignación a la par que de angustia ante la realidad y la experiencia de un tiempo que transcurre implacable, limitando así de modo patente el anhelado encuentro del verdadero sentido ontológico de la existencia personal.

I. La morfología del espacio en la poesía de Philippe Jaccottet

El estudio de la relación ser-espacio que pretendemos desarrollar en nuestra exposición, y que se deduce de los poemas que hemos escogido, exige esclarecer, desde un principio, el verdadero sentido que el lugar posee dentro de la poesía a la que venimos haciendo referencia.

¿Qué es un lugar para Jaccottet? En palabras de Sheringham:

Dans un sens très général, et en termes très approximatifs, on pourrait dire d'abord que c'est un paysage, ou un aspect de ce qui nous tombe sous les yeux, qui nous requiert, qui nous interpelle, qui semble exiger quelque chose de nous (le lieu chez Jaccottet est une exigence) et qui, d'autre part, semble receler quelque chose d'insaisissable. (...) Pour qu'une parcelle du spectacle extérieur devienne lieu, il suffit qu'elle provoque en nous un sentiment qui tienne à la fois de la présence, de la plénitude, du bonheur, mais aussi de l'absence, du manque, du caché³.

Ideas como requerimiento, llamada, opacidad, etc, aparecen en la cita a la que acabamos de aludir. Y es que Jaccottet reconoce como lugar, como camino hacia ese "verdadero lugar", todo aquello que produzca en el sujeto una exigencia, una interpelación, una sensación. Se pone así de manifiesto la estrecha unión, —tan característica por otro lado de la fenomenología husserliana—, entre el 'yo' y su entorno⁴. De ninguna manera sería aceptable una definición del ser del hombre que prescindiera de la consideración prioritaria de la relación que se establece entre éste y su propio marco espacial. Este último supone así el único camino hacia el descubrimiento y la comprensión del verdadero sentido ontológico de la persona.

3 Sheringham, M. University of Kent. "L'être et le lieu: Frénaud, Jaccottet, Deguy"; in Delabeau, *La poésie française au tournant des années 80*, ed, José Corti 1988.

4 Husserl, E. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Traducción: César Moreno y Javier San Martín. ed, Alianza Universidad 1994. p 62-63.

Nos gustaría ilustrar esta primera idea con un poema, *Le Combat inégal*, lo suficientemente elocuente como para lograr que el lector entienda la intensa presión emocional a la que el poeta se ve sometido ante determinados espacios:

Cris d'oiseaux en novembre, feux de saules, tels
sont-ils,
les signaux qui me conduisent de péril en péril.

Même sous les rochers de l'air sont les passages,
entre lavande et vigne filent aussi des messages.

Puis la lumière coule dans la terre, le jour passe,
une autre bouche nous vient, qui réclame un autre
espace.

Cris de femme, feux de l'amour dans le lit sombre,
ainsi
nous commençons à dévaler l'autre versant d'ici.

Nous allons traîner tous deux dans la gorge
ruiselante,
avec rire et soupirs, dans un emmêlement de plantes,
compagnons fatigués que rien ne pourra plus
disjoindre
s'ils ont vu sur le nœud de leurs cheveux le matin
poindre.

*

(Autant se protéger du tonnerre avec deux roseaux,
quand l'ordre des étoiles se délabre sur les eaux...)⁵

Expresiones tales como "cris d'oiseaux"; "messages"; "qui réclame un autre espace", etc, son una muestra de la locuacidad que el poeta encuentra en dicho entorno. Una expresividad que se revela con una fuerza difícil de combatir, ante la que él mismo se pasma, y que manifiesta mediante metáforas con significados de velocidad, cambios bruscos, imágenes fulgurantes..., y una sensación por parte del autor en la que se encuentra como poseído y llevado de un lado para otro, por tal multitud de requerimientos simultáneos: "feux de saules"; "signaux qui me conduisent"; "filent aussi des messages"; "la lumière coule dans la terre"; "Nous allons traîner (...) dans la gorgée ruiselante".

Se reconoce una intencionada personificación del espacio, consecuencia e imagen al mismo tiempo de una filosofía en la que se acepta una realidad sensible, con existencia independiente y objetiva, al margen del individuo, a la vez que volcada sobre su propia subjetividad, intentando provocar una respuesta⁶. A la relación apriorística entre las dos sucedería la interpretación, —ésta sí

⁵ Jaccottet, Philippe. *Poésie de 1947 à 1967*, ed, Gallimard, 1995. p77.

⁶ Husserl, E. *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Traducción: César Moreno y Javier San Martín. ed, Alianza Universidad, 1994. p 73-74.

fundamental—, por parte de la persona que recibe las sensaciones primeras. En dicha relación espacio-sujeto se hace por tanto imprescindible la correspondencia humana. En efecto, muchas ocasiones podrán surgir en las que tal comunicación no exista, por una miopía o una sordera que la obstaculicen o, incluso, imposibiliten. Jaccottet no padece tal ‘handicap’. Es cierto que no le resulta fácil interpretar las señales, sensaciones o llamadas que los objetos le envían. Una muestra clara de ello es el título del poema que acabamos de recoger (cfr. *Le combat inégal*). Se trata de una lucha entre su mente y el mundo en la que éste último posee la respuesta que da sentido a la existencia de ambos, y que se presenta confusa a nuestra inteligencia. Sin embargo, el poeta se muestra siempre solícito y en vela, con una total apertura hacia dichas locuciones, en espera de la resolución final del enigma.

Otro ejemplo de la relación poeta-entorno, en la que consta de modo claro la iniciativa del espacio, lo encontramos en poemas pertenecientes a la serie titulada *L’Effraie*⁷.

Para empezar, es preciso poner de relieve el hecho de que aparecen cuatro veces utilizados la palabra “appel” y su verbo correspondiente “appeler”. Así en:

...le vent secoue le noisetier. Vient cet appel;
(Cet appel dans la nuit d’été, combien de choses
j’en pourrai dire, et de tes yeux...) (...).
l’oiseau nommé l’effraie qui nous appelle au fond
de ces bois de banlieue.(...).
où chante le bouvreuil obstiné, seul appel
qui ne cesse pas comme le lierre.(...).

Una apelación que viene determinada en varias ocasiones por el demostrativo ‘cet’ y el adjetivo ‘seul’, como queriendo subrayar que se trata de algo ya conocido, en múltiples ocasiones escuchado, y que además no parece tener fin (en palabras de Jaccottet “qui ne cesse pas comme le lierre”).

¿Cuáles son las imágenes sensibles por las que el poeta encuentra dicha interpelación? Podríamos afirmar que son infinitas las fuentes que desencadenan las múltiples sensaciones que percibe. Sin embargo, la lectura de distintos poemas nos ha permitido recopilar algunas, que se repiten con cierta frecuencia. Así por ejemplo, los pájaros, con su vuelo, su canto, su agilidad..., despiertan la curiosidad del poeta (cfr. “l’oiseau nommé l’effraie”⁸; “les martinets”⁹; “le coucou”¹⁰; “le merle”¹¹ etc). Hay que destacar del mismo modo las frecuentes alusiones al viento, a la brisa, a esos soplos al oído que parece percibir ya sea de modo vehemente, o por el contrario más bien suave¹². En ambos casos se pone de manifiesto la ‘voz’ del mundo que lanza sus mensajes.

7 Jaccottet, Philippe. *Poésie: de 1946-1967*, ed, Gallimard, 1995. p. 23-30.

8 *ibid.*, p. 25.

9 *ibid.*, “Martinets”, p. 117.

10 *ibid.*, “Les Eaux et le Forêts”, p. 45.

11 *ibid.*, p. 34.

12 *ibid.*, p. 25, 32, 42,...

En este mismo sentido, el poema *Ninfa*, —del que recogemos a continuación una estrofa—, constituye una excelente imagen de la comunicación, o más bien del intento de comunicación entre el poeta y el mundo, como resultado de una actividad por parte de éste último que desencadena la inquietud aquél:

En ce jardin la voix des eaux ne tarit pas,
est-ce une blanchisseuse ou les nymphes d'en bas,
ma voix n'arrive pas à se mêler à celles
qui me frôlent, me fuient et passent infidèles,
il ne me reste que ces roses s'effeuillant
dans l'herbe où toute voix se tait avec le temps¹³.

Esta estrofa se presenta con un ritmo acelerado por los dos encabalgamientos de los cuatro últimos versos. Parece como si la simultaneidad y brevedad de las voces provocara en el poeta dificultades a la hora de tener tiempo para meditar, para tomar aliento antes de recibir el signo consecutivo. Así también en este poema el lector se ve obligado a pasar de un verso a otro sin poder realizar pausa alguna antes de llegar a la mitad de la línea siguiente. Las connotaciones semánticas de los verbos “frôler”, “fuire” y “passer”, contribuyen de igual modo a reforzar esta idea que acabamos de comentar.

Por otra parte, se advierte la confusión que embarga al poeta ante la dificultad de comunicación y comprensión de unos signos cuyas actitudes resultan altamente contradictorias, ya que le ‘rozan’, le ‘huyen’ y ‘pasan’, lo que les otorga el calificativo de ‘infieles’ por parte del autor. A diferencia de los pájaros y del viento, estas voces son más confusas, menos concretas, y proceden de lugares llenos de misterio, que no sólo se dan cita en este poema: jardines, hierbas y bosques son nombrados en múltiples ocasiones en las que Jaccottet se encuentra rodeado de una frondosidad de luces y manchas que le impide discernir con nitidez esa “voix claire” que tanto anhela¹⁴.

Asímismo, no dejan de tener su importancia los objetos que describen la claridad terrenal tales como la luz, los astros, las estrellas, las mismas Orión y Venus, el fuego, el brillo intermitente de las hojas de los sauces bañados por el sol, o del agua que corre con reflejos siempre distintos¹⁵... Una luminosidad de alta presencia en la poesía de nuestro autor, y que le confiere, junto con los riachuelos, las ninfas y las flores, un colorido que resulta de la exaltación de la belleza terrenal, del alcance de adecuarse a ese mundo de los objetos sensibles para encontrar así el verdadero lugar que en la naturaleza nos corresponde. Todo ésto como manifestación de la positividad de una filosofía que se muestra llena de esperanza ante la posibilidad de reencontrar algún día el orden perdido.

¹³ *ibid.*, p.36.

¹⁴ *ibid.*, p. 34, 35, 36, 39, 43, 45, 64,...

¹⁵ *ibid.*, p. 25, 77, 105, 108,...

En este sentido, cobran especial valor las imágenes en las que aparecen puertas o ventanas. Según estén cerradas o abiertas, los versos nos permiten interpretar un estado del alma en el que él discierne con más claridad la dificultad para alcanzar la meta que se propone, o bien la apertura hacia nuevas e infinitas posibilidades de posesión del verdadero ser que dé sentido a las cosas¹⁶.

Finalmente, dentro de este cuadro espacial en el que poder interpretar un mensaje, se advierten diversas cualidades y puntos contrapuestos. Aparecen, por un lado, numerosas imágenes de luz y sombra, de búsqueda de la limpidez en medio de las tinieblas en las que la confusión se manifiesta en versos contradictorios, tales como: "c'est le plus sombre de la nuit qui est clairté"¹⁷; "Que cette nuit s'approche et dévoile nos visages"¹⁸; "vois comme nous passons sans peine dans l'obscur empire"¹⁹; "Tandis que sombrent les étoiles au coin des rues"²⁰. Del mismo modo la oposición significativa entre los adjetivos "alto" y "bajo" o los adverbios "arriba" y "abajo", a la vez que "allí" y "aquí", dan cuenta de la realidad de una transcendencia más allá de lo sensible a la que hay que dar importancia, sin minusvalorar por éso "el suelo que pisamos", como veremos más adelante²¹.

Un mundo, por tanto, que sugiere múltiples mensajes, dentro de una unidad que parece conducir hacia una solución unívoca. Pero un mundo, cuya elocuencia demanda la respuesta del hombre, como ya hemos reflejado anteriormente y con lo que entramos en el siguiente punto de nuestro análisis.

II. La postura del sujeto ante el espacio: una búsqueda ininterrumpida del sentido del ser

La poesía de Jaccottet nos propone un ejemplo de vida en la que la actitud que guíe a la persona sea la solicitud, el continuo seguimiento de un rastro esparcido entre las cosas materiales.

¿Pero qué punto de unión encuentra el hombre con esas realidades? Ya hemos hablado de un conocimiento a priori o de intuición, como primer contacto entre el hombre y el mundo: el proceso se hace posible a través de los sentidos, noción que encuentra un eco de especial relevancia en los poemas que estamos analizando. Hemos comentado también, el ejemplo de las llamadas de atención a través del oído, reflejadas en las desconocidas voces de los pájaros, el viento, el agua, los bosques, etc.

Sin embargo, la vista merece una mención particular dentro de la obra que estamos estudiando, como sentido privilegiado. Jaccottet entiende la función del

16 *ibid.*, p. 31, 82, 83.

17 *ibid.*, p. 83.

18 *ibid.*, p. 82.

19 *ibid.*, p. 83.

20 *ibid.*, p. 25.

21 *ibid.*, p. 26, 34, 84-86.

ojo como principal medio de toma de un contacto entre el interior del hombre y el mundo que nos rodea. Además de un simple sentido como los demás, Jaccottet le confiere la misión de puerta de la inteligencia. Un error en la vista podría significar el completo fracaso en el proceso de comunión que se busca alcanzar.

Es tal la capacidad de percepción que posee la mirada, que lleva a nuestro autor a aceptar la posibilidad de un mundo ya contemplado y escondido en los mismos ojos. Así lo expresa en este poema de la serie *Oiseaux, Fleurs et Fruits*:

L'œil:
Une source qui abonde

Mais d'où venue?
De plus loin que le plus loin
de plus bas que le plus bas

Je crois que j'ai bu l'autre monde²²

Tal es el poder de la vista sobre el sujeto, que el autor piensa en un recuerdo presente en la actualidad y proveniente de un lejano más allá hacia el que tiende. El autor expresa el misterio que se adivina en la mirada, a la vez que su riqueza, mediante las comparaciones: “plus loin que le plus loin”; “plus bas que le plus bas”. La repetición de las mismas palabras en las dos expresiones recogidas, no constituye más que una nueva muestra de la imposibilidad de definir, mediante el lenguaje, la riqueza contenida en los ojos, como veremos más adelante. Del mismo modo, el primer verso, formado por una única palabra, nos reitera el hecho de que Jaccottet elige el silencio antes que estropear una realidad con comentarios inexactos, en los casos en que los conceptos mismos hablan por sí solos. Esto mismo se refleja también en la sintaxis y en la tipografía: nos encontramos ante un poema exento de toda puntuación posible, y con versos cortos y espaciados, como queriendo invitar, mediante los blancos tipográficos, a una reflexión o meditación calladas de las ideas que allí se exponen. El poema aquí recogido es una prueba más de ese amor de Jaccottet por la simplicidad y la sencillez en el lenguaje, que no empobrecen, —antes al contrario—, la carga de significado que la realidad lleva consigo. La metáfora presente en el último verso “je crois que j'ai bu l'autre monde” evidencia de modo patente la amplitud y la extensión que le son conferidas a la mirada: ésta abarca no sólo el mundo sensible, sino el trascendente, lo que permite al autor descubrir destellos de este último en las imágenes del primero. Y lo puede hacer como consecuencia de ese emborrachamiento del que es presa a través de los ojos y que embarga todo su ser: al igual que la bebida, sus percepciones penetran hasta lo más hondo de su cuerpo e incluso de su espíritu que, en este caso, es el que ha bebido parte o todo ese mundo tan lejano.

Esta acepción viene además a complementar otro ángulo desde el que el autor considera este punto de su poesía. La metáfora “un dard plus aigu que la

²² *ibid.*, p. 113.

langue”²³ como definición de la vista se podría asociar a la concepción fenomenológica de lo que se entiende por ‘intencionalidad’. En efecto, ésta es considerada como la conciencia de la persona que se para ante una realidad, la visualiza, dirige su inteligencia hacia ella²⁴. Así, el ‘dardo’ del que habla Jaccottet posee también las características que acabamos de mencionar: es necesario apuntar, enfocar y, por fin, pararse frente al objeto que nos interesa para lanzar la flecha y profundizar en él. Así también la mirada constituye el más precioso vehículo por el que la inteligencia intenta comprender el verdadero significado del objeto que aquélla le presenta.

De igual modo, la exaltación de la vista viene expresada en este verso con la comparación “plus aigu que la langue”. Y es que es frecuente para Jaccottet la posesión visual de imágenes altamente significativas para las que las palabras resultan pobres en el momento en el que quiere disponerse a transmitir su riqueza. El lenguaje se encuadra, por tanto, dentro de unos límites a los que el ojo no está sometido, con lo que se podría aquí traer a colación, sin miedo a equivocarse, la conocida expresión de que “una imagen vale más que mil palabras”.

Es necesario, por tanto, que la expresión de la realidad interiorizada en la conciencia resulte lo más fidedigna posible. El poeta no busca en absoluto hacer violencia a la realidad, por lo que debe fiarse de las sensaciones primeras que percibe. La dificultad aparece en el momento de la interpretación de estas últimas. De ahí la necesidad de una continua búsqueda de todos los signos en la que el cuerpo y la persona entera estén dispuestos a aguantar el sufrimiento que todo ésto lleva consigo. Y es que Jaccottet es plenamente consciente de que se enfrenta a un mundo en continuo movimiento:

Tournent les martinets dans les hauteurs de l'air:
plus haut encore tournent les astres invisibles. (...)

Ainsi nous habitons un domaine de mouvements
et de distances; ainsi le cœur
va de l'arbre à l'oiseau, de l'oiseau aux astres
lointains,
de l'astre à son amour. Ainsi l'amour
dans la maison fermée s'accroît, tourne et travaille
serviteur des soucieux portant une lampe à la main²⁵.

De nuevo las cesuras y encabalgamientos presentes en estos versos les confieren un ritmo acelerado, que quiere ser la manifestación del bamboleo al que está sometido el ser humano. A este efecto contribuyen igualmente la repetición de estructuras parecidas, de verbos y palabras utilizados reiteradamente en distintos versos,... Todo ésto produce un efecto como de un ciclo encadenado,

²³ *ibid.*, p. 114.

²⁴ Merleau-Ponty, M. *L'œil et L'esprit*, ed, Gallimard 1964, p. 86-87.

²⁵ Jaccottet, Philippe. *Poésie: 1946-1967*, ed, Gallimard 1995, p. 84.

en el que los mismos elementos se intercambian, en un continuo proceso que da la vuelta, para recomenzar a su vez de nuevo. Y utilizamos la palabra bamboleo, conscientes de que su significado denota un movimiento sin cambiar de lugar. Y ése es precisamente el propósito de Jaccottet: la búsqueda continua y la tensión del espíritu cuyo objetivo es el encuentro y la adaptación al lugar en el que le ha correspondido desenvolverse. No se trata de desplazarse más allá o de cambiar de sitio, sino de 'llevarse bien' con el que la naturaleza nos ha asignado desde el principio.

Esta idea cobra especial relieve en el poema titulado *Intérieur* y que recogemos a continuación, omitiendo glosas al margen que, por otra parte, consideramos innecesarias:

Il y a longtemps que je cherche à vivre ici
dans cette chambre que je fais semblant d'aimer
la table, les objets sans soucis, la fenêtre
ouvrant au bout de chaque nuit d'autres verdure,
et le cœur du merle bat dans le lierre sombre,
partout des lueurs achèvent l'ombre vieillie.

J'accepte moi aussi de croire qu'il fait doux
que je suis chez moi, que la journée sera bonne.
Il y a, juste au pied du lit, cette araignée
(à cause du jardin), je ne l'ai pas assez
piétinée, on dirait qu'elle travaille encore
au piège qui attend mon fragile fantôme...²⁶

Por su parte, en el poema *Les Distances*²⁷ Jaccottet utiliza una expresión que nos parece sumamente interesante: "(...) ainsi le cœur va de l'arbre à l'oiseau(...)". El autor hace referencia directa al corazón. Es aquí donde encuentra su explicación la idea del sufrimiento al que está expuesto el hombre desde el momento en el que consagra su vida y entrega su cuerpo, también físicamente, a la búsqueda de la trascendencia de las cosas. Surgen entonces múltiples contradicciones en las que se entremezclan las alegrías y las penas. Nada es ya blanco o negro con una rotundidad absoluta. En la gama de grises que se ofrecen al ser humano, se dan cita continuos momentos de clara luz y de angustiosa oscuridad, siempre simultáneos:

Je marche
dans un jardin de braises fraîches
sous leur abri de feuilles
un charbon ardent sur la bouche²⁸.

Las abundantes contradicciones presentes en este poema reiteran la tesis que acabamos de exponer. Son el reflejo de la existencia y convivencia de rea-

²⁶ *ibid.*, p. 34.

²⁷ *ibid.*, p. 84.

²⁸ *ibid.*, p. 109.

lidades opuestas en la vida humana, que no deben llevarnos por éso a distanciarnos de la atracción que las cosas terrenales producen en nosotros. A la vez que se pasea por un jardín de brasas, no deja de descubrir en ellas su frescura, y es capaz de tener un carbon ardiente en la boca. Se trata de un oxímoron que recuerda en gran medida a las frecuentes antítesis de los ascetas místicos que sabían encontrar la felicidad en medio de la mortificación o negación de sí mismos. Jaccottet podrá descubrir así, contrariamente al pesimismo de sus antecesores, un reflejo en el mundo sensible del ser absoluto, que le llevará a amarlo y a acercarse más a él:

Ce monde n'est que la crête
d'un invisible incendie²⁹.

Jaccottet nos invita además a valorar la belleza de lo inmediato, sin miedo a una posible contraposición entre ésta y la Belleza con mayúscula. La apreciación de la primera no es otra cosa que una reafirmación del absoluto, reflejado limitadamente en las cosas que percibimos de forma inmediata³⁰.

En otras ocasiones, el autor mencionará esa claridad divina, descubierta incluso en la corteza de los árboles o en la dureza de un hacha³¹... Con estas imágenes, no persigue otro fin que el de poner de manifiesto la gran cercanía entre el hombre y la meta que persigue, dada la facilidad y la intensidad con que es capaz de percibir las señales que ésta le lanza. Mientras no dispongamos de más luz, Jaccottet nos propone disfrutar de la parte que, por nuestra limitación, nos es otorgada.

III. El enemigo del tiempo

La limitación por excelencia a la que estamos sometidos es la acción del tiempo sobre cada uno de nosotros.

También esta idea está presente en la filosofía husserliana, mediante la concepción de la ubicación del yo en un entorno espacio-temporal en el que estos dos elementos resultan inseparables y complementarios. En palabras de Husserl: "cada yo 'sabe' que el momento temporal de la existencia actualmente recordado es sólo un momento del infinito encadenamiento existencial (...) que se remonta hacia el pasado infinito del mismo modo como, por otra parte, conduce a un futuro sin fin" (cfr. Husserl, E. *Problemas fundamentales de la fenomenología*, de Alianza Universidad, 1995. p. 48.)

Nuestro comentario acerca del paso del tiempo y de su efecto en el espíritu del poeta, parte de un poema altamente significativo en este sentido³²:

29 *ibid.*, p. 108.

30 *ibid.*, p. 38.

31 *ibid.*, p. 105.

32 *ibid.*, p. 30.

Sois tranquille, cela viendra! Tu te rapproches,
tu brûles! Car le mot qui sera à la fin
du poème, plus que le premier sera proche
de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.

Ne crois pas qu'elle aille s'endormir sous les branches
ou reprendre souffle pendant que tu écris.
Même quand tu bois à la bouche qui étanche
la pire soif, la douce bouche avec ses cris

doux, même quand tu serres avec force le nœud
de vos quatre bras pour être bien immobiles
dans la brûlante obscurité de vos cheveux,

elle vient, Dieu sait par quels détours vers, vous deux,
de très loin ou déjà tout près, mais sois tranquille
elle vient: d'un à l'autre mot tu es plus vieux.

Estas estrofas, pertenecen a la serie de poemas titulada *L'Effraie*, que por otra parte, ya hemos nombrado en otros momentos de nuestro análisis. Nos llama la atención, después de una primera lectura global del texto, el sentimiento de gran seguridad que se deduce, hasta el punto de merecer, en nuestra opinión, el calificativo de 'rotundo'. Contrariamente a las dudas que se desprenden del resto de su obra con respecto a su contacto con el mundo, en este caso, sus observaciones, y quizá su misma ley natural, le han enseñado que existe una verdad a la que ningún ser humano es capaz de hacer violencia, ni siquiera mentalmente. Nos referimos concretamente a las dos realidades del paso del tiempo y de la necesaria muerte. Se trata, en este caso, de dos certezas que el hombre posee y de las que no se plantea una posible puesta en duda. La incógnita se refiere más bien al momento preciso del fin, pero no al hecho de que éste se presente o no.

Encabalgamientos que aceleran el ritmo, cesuras abundantes, exclamaciones, repeticiones de estructuras idénticas, alusiones en el primer verso a ideas que reencontramos al final del poema, contradicciones semánticas que pretenden ser asimiladas..., éstos y otros, son algunos de los caminos que el autor utiliza para transmitirnos la impotencia humana, su lucha contra el tiempo, el ansia de vivir frente a la inexorable realidad del final, etc.

En otros momentos, el poeta se enfrenta directamente con el tiempo, interpelándolo con apelativos tales como 'taureau' (cfr. *ibid.*, *La Semaïson* IV, p. 40), o 'sombre ennemi' (cfr. *ibid.*, *Que la fin nous illumine*, p. 76), propios de personajes despiadados, sombríos, misteriosos. Asimismo, en *Le livre des morts*, Jaccottet nos habla de esta

Forte lumière incompréhensible du temps,
ô larmes, larmes de bonheur sur cette terre!³³

33 *ibid.*, p. 89.

En este caso, esa luz que tantas veces era confusa en su poesía, no aparece como tal. En efecto, el autor entiende que dicha iluminación corresponde a la presencia del tiempo que lo domina todo. Lo que sí resulta misterioso e incomprensible es el sentido que pueda tener. Y resulta tanto más difícil de explicar cuanto que se trata de una coordenada puramente humana, a la que el individuo se ve sometido desde su nacimiento, pero que entiende como limitada, dado el anhelo de infinitud que posee en su espíritu y que le permite descifrar la trascendencia de la que tanto nos habla Jaccottet en sus poemas. Lágrimas de sufrimiento ante tal impotencia, pero lágrimas de "bonheur", de felicidad, pues nos es otorgada la posibilidad de disfrutar de los días que a cada uno corresponden dentro de su personal existencia. Se percibe aquí, una vez más, la gran capacidad de nuestro autor, para descubrir "la cara positiva de la moneda", incluso en momentos en los que las contradicciones de la vida del hombre se agudizan, como en este caso.

En la selección de textos que ya hemos nombrado (*L'Effraie*, *La Semaïson*, *Le livre des morts*, *Que la fin nous illumine*, etc), aparecen metáforas del tiempo que se escapa, tales como "l'eau" o "le sang" "qui coule"; verbos que denotan un desgaste, tales como "user", "brûler" o "passer"; expresiones que visualizan la rapidez vertiginosa de esta realidad, como "encore moins ces jours volant d'hier à demain" o su lucha en la que el tiempo aparece bajo el símbolo de una araña a la que, en palabras suyas, "je ne l'ai pas assez piétinée".

Un paso del tiempo que lleva a nuestro autor a reiterar el modo de vida que nos propone con su ejemplo: una búsqueda ininterrumpida. La intensidad de esta misión le podrá permitir, dentro de las escasas posibilidades de la condición personal, participar en esa carrera contra un reloj en continuo movimiento, hacia el descubrimiento de un ser al que parece estar rozando constantemente.

Los innumerables viajes a los que alude, su continua condición de caminante en la que aparece dentro de su entorno espacial, (cfr. *L'Effraie*; *Oiseaux*, *Fleurs et Fruits*, etc), se podrían interpretar como la presencia de ese camino personal de cada uno, en el que libremente debemos insertarnos, y que se encuadra dentro del progreso global del mundo hacia el ser que vuelva a conferirle el sentido, en su momento perdido.

Entre tanto, una duda nos queda por resolver: ¿Es realmente la muerte la puerta que definitivamente nos desvelará o nos entregará la clave y el paso hacia la definitiva trascendencia?

IV. La labor del poeta

La cuarta y última parte de nuestra exposición, lleva por título el de un poema que hemos seleccionado como perfecto reflejo de lo que Jaccottet entiende por función del poeta. En efecto, en *Le travail du poète*³⁴, se adivina por parte del autor una profunda conciencia de la misión que se le ha otorgado.

34 *ibid.*, p. 64-65.

Antes de introducirnos en el comentario de dicho texto, entendemos que conviene aludir a la idea que se desarrolla en *L'Ignorant*³⁵. Allí Jaccottet realiza una apología de su ignorancia al cabo de los años y también de la importancia de una búsqueda de ese alguien que guarda su propio espacio. Unos versos resultan especialmente elocuentes en este punto: *Tout ce que j'ai, c'est un espace tour à tour (...)*

Où est le donateur, le guide, le gardien?
Je me tiens dans ma chambre et d'abord je me tais
le silence entre en serviteur mettre un peu d'ordre.

Lo verdaderamente importante en el momento de la toma de contacto con el exterior, es, por tanto, un reconocimiento de la ignorancia personal. Se trata de partir de una actitud de apertura hacia las transmisiones que nos puedan ser emitidas, con la conciencia de que el espacio, única realidad a la que podemos agarrarnos por la relación sujeto-entorno, tiene un sentido que comunicarnos y que no nos pertenece: de ahí el ansia y la impaciencia del poeta, manifestadas en el segundo verso que hemos transcrito, de encontrar al dueño con el fin de preguntarle la solución y el modo de devolver una comunicación fluida y sin obstáculos. Dentro del conocimiento humano, resultaría por tanto errónea la realización de juicios previos a la recepción de los mensajes enviados por los objetos sensibles. A priori, el individuo debe partir de una primera experiencia intuitiva que le permita formular conceptos universales, para llegar a continuación a juicios más específicos y subjetivos, que no por eso dejan de ser verdaderos y lícitos.

El poema al que aludíamos al inicio de este epígrafe, constituye una síntesis de la concepción que de su propia vida posee Jaccottet. El poeta es asimilado a un pastor que vela, pero que vela a través de su mirada, como ya hemos expresado en otro momento. Jaccottet centra en este sentido toda su fuerza, y el objetivo se muestra claro:

mais de veiller comme un berger et d'appeler
tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort.

El poeta debe rechazar las sensibilidades que, por falta de agudeza suficiente, fueran incapaces de valorar o de descubrir toda la riqueza de significados que el mundo contiene. Tiene la responsabilidad de ejercitar su capacidad de escuchar, que por su condición de poeta, está más desarrollada que en el resto de sus semejantes.

Los versos siguientes desarrollan una vez más la idea de la búsqueda entre las numerosas señales que el poeta percibe. Únicamente nos gustaría, porque no nos vamos a detener en nuevas glosas, destacar el dibujo que hace de sí mismo en uno de los versos:

35 *ibid.*, p. 63.

comme un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer
contre le vent de rassembler son maigre feu...

Resulta extraordinariamente bella la comparación que se recoge en este final del poema. Jaccottet no debe dejar escapar la inspiración ni el pobre conocimiento que posee. Humillado y arrodillado ante la fuerza del viento terrenal, toda su vida consistirá en una celosa y aplicada protección de un pequeño tesoro de luz, único camino para llegar algún día a iluminar, no sólo su inquieta inteligencia, sino además para poder con ella reorientar el camino por el que se desenvuelve la vida de sus iguales los hombres.

Conclusión

El estudio de esta serie de textos, nos ha permitido, aunque de manera reducida, acercarnos a la riqueza del mundo interior de un poeta, cuya sensibilidad y curiosidad intelectual han hecho posible el desarrollo de una aproximación a una ontología del ser, a través del encanto y sencillez de un lenguaje que pretende ser el reflejo transparente de la Sublimidad intuída desde el fondo de los objetos sensibles.

Un lenguaje al que no hemos aludido extensamente, pero cuya simplicidad sintáctica, —que no pobreza—, y contenido semántico son el vehículo y la imagen de la estrecha comunión entre el poeta y su entorno espacial. Encontramos así una vez más nuevas vías de relación entre filosofía y arte, con lo que viene aquí a reiterarse la unión entre la sabiduría y la estética, en este caso, a través de la poesía de este autor contemporáneo cuyo dominio de la palabra le permite construir una vía de comunicación entre lo exterior sensible y el resto de los hombres.

Un puente que aparece gracias a la actitud de incesante cuestionamiento con respecto al mundo que le rodea, como único método de ese proceso en el rastreo de la posible existencia del verdadero ser.

La duda se mantiene acerca de la revelación definitiva o no de esa trascendencia a la que tantos autores contemporáneos aspiran. Y es precisamente ese misterio lo que, en nuestra opinión permite que se desarrolle y se ponga de manifiesto la capacidad humana de continua búsqueda de un sentido que le permita encontrarse a sí mismo dentro del contexto en el que se ubica.

Bibliografía:

- HUSSERL, E. *Problemas fundamentales de la fenomenología*. Traducción: César Moreno y Javier San Martín. ed, Alianza Universidad, 1994.
- ROUDAUT, Jean. "De l'image à l'icône", in *La Nouvelle Revue Française*, n°459, avril 1991.
- SHERINGHAM, M. "L'être et le lieu: Frénaud, Jaccottet, Deguy", in Delabeau, *La poésie française au tournant des années 80*. ed, José Corti 1988.

JACCOTTET, Philippe. *Poésie : 1946-1967*, ed, Gallimard 1995.

MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. ed, Gallimard 1964.

MATORÉ, G. *L'espace humain*, ed, du Vieux Colombier, Paris 1962.



Dulce M^a GONZÁLEZ DORESTE

(Universidad de La Laguna)

Imagen y discurso en un manuscrito del *Roman de la Rose*¹

El manuscrito Vitr. 24-11 de la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de la colección Osuna, es una copia en pergamino del siglo XIV que consta de 191 folios e incluye el *Roman de la Rose* completo (ff. 1-150), *Le Testament maistre Jehan de Meun* (FF. 151-178), su codicilo («Ci fine le testament de maistre Jehan de Meun et commence son petit codicile», ff. 178-178v) y un tratado que alude a los siete artículos de la fe («Ci commence un moult bel traittie que maistre Jean de Meun fist faisant mencion de sept articles de la foy», ff. 180-191), atribuido a Jean de Meung, pero que, según Carlos Alvar, es obra de Jean de Chappuis².

Este manuscrito, que presenta la particularidad de haber pertenecido al marqués de Santillana, está adornado con 33 miniaturas de las que 24 se encuentran en la parte escrita por Guillaume de Lorris, sobre la que se centrará parcialmente esta comunicación. El tiempo de exposición me impide hacer un comentario de la totalidad de las miniaturas, por tanto este trabajo tendrá su continuidad en una segunda parte que intentaré publicar en breve. En esta primera, me limitaré a comentar la relación entre el texto y las miniaturas con la figuración de las imágenes pintadas en la parte externa del muro que rodea el Jardín de Déduit, que han sido representadas todas en el manuscrito, a excepción de Villenie. También me detendré brevemente en la primera de las miniaturas que encabeza el texto, en la cual se puede ver al autor soñando.

La primera parte del *Roman de la Rose* ocupa hasta el final del folio 30 r^ob donde puede leerse, escrito en tinta roja, «Ci fenist ce que maistre Guille de Lorris fist de ce livre et commence ce q maistre Jehan Clopinel fist», *explicit* que se acompaña de una miniatura donde se ve al escritor en su estudio. Los folios están escritos a doble columna y las miniaturas están dispuestas ocupando el ancho de una de ellas, adornadas con motivos vegetales en los laterales, excepto la primera que ocupa el ancho de las dos columnas, encabezando el folio, y con una orla vegetal, pámpanos en azul y oro, que rodea todo el folio invadien-

- 1 Quiero expresar mi agradecimiento al Servicio de manuscritos, incunables y raros de la Biblioteca Nacional, en especial a D^a Victoria Salinas, por su amabilidad, eficacia y profesionalidad.
- 2 Carlos Alvar realizó una edición reproduciendo de este manuscrito la parte correspondiente a Guillaume de Lorris, que incluye también una traducción en castellano, así como un amplio e interesante aparato crítico.

do los márgenes. La M mayúscula inicial está bellamente decorada con motivos vegetales y ocupa un espacio de ocho líneas. A lo largo del texto, numerosas mayúsculas iniciales, un total de 33, decoradas con motivos geométricos y ocupando un espacio de tres líneas, imprimen a éste una peculiar organización, señalando sus distintos periodos narrativos³.

De las 24 miniaturas que se encuentran en el texto de Guillaume de Lorris, la primera, que encabeza el texto y la de mayores dimensiones, representa al poeta que duerme y el recinto donde va a transcurrir la acción de su sueño. Con respecto al resto de las miniaturas, con figuritas en grisalla y fondos en color, generalmente con decoración geométrica y motivos vegetales alrededor del recuadro, nueve de ellas corresponden a las representaciones de las figuras que se encuentran en el exterior del recinto; las otras reproducen diversas escenas de la obra, excepto un retrato de *Richesse*. El texto está intercalado por 30 rúbricas que Carlos Alvar supone que son pie de miniaturas que no llegaron a realizarse por falta de espacio. Un análisis más detenido de su emplazamiento en el texto y de sus contenidos pone en duda el acierto de la interpretación de Alvar, al menos para la totalidad de estas rúbricas. Muchas de ellas parecen (nos movemos aquí en el terreno de las hipótesis) cumplir la función de señalar a los interlocutores (a modo de anotaciones escénicas de una obra dramática) que intervienen en un diálogo, desarrollado en estilo directo, sucediéndose las réplicas sin que medien apenas unos pocos versos de transición y a veces ninguno. Tomemos como ejemplo las rúbricas intercaladas entre los versos 1915 y 1916 («L'acteur respond»); 1944 y 1945 («Ci endroit parle le dieu d'Amours a l'acteur»); 1976 y 1977 («Le dieu d'Amours respond»); 1991 y 1992 («Ci respond l'acteur»); 2008 y 2009 («Le dieu d'Amors parle»). En tales casos las miniaturas, si hubiesen sido ejecutadas, se acumularían en este párrafo inusualmente, ya que alcanzarían un número de 5 repartidas en tan solo 93 versos. Por otra parte, si tenemos en cuenta los personajes a los que se hace referencia, se observa que muchas de ellas aluden al personaje del autor (llamado también «amant»), concretamente en 12 ocasiones, en algunas de las cuales se concreta la acción con un verbo de habla («respond», «parle» o «parolle») y en otras sólo se señala al personaje («l'acteur», «l'amant»), circunstancia que se repite también 6 veces con el dios Amor. Esto supondría, si atendemos a la suposición de Carlos Alvar, la reiteración continuada de miniaturas representando a los mismos personajes, Amor y Actor, que, además, ya han sido pintados anteriormente por el miniaturista. Otras de estas rúbricas, sin embargo, si parecen estar ahí por las razones que expone Alvar, pues aluden a personajes que intervienen por primera vez en ese momento y están insertadas justo antes de los versos que los describen, criterio de disposición que parece seguir el manuscrito. Tal es el caso de las rúbricas que se refieren a los personajes de «Ami» (vv. 3201-2), «Pitié» (vv. 3279-

3 En la página 31 de la obra anteriormente citada, Carlos Alvar especifica los versos que comienzan con una inicial decorada.

3280), «Jalousie» (vv. 3529-3530, aunque encontramos esta misma rúbrica entre los versos 3595-6, encabezando el discurso de este personaje dirigido a «Honte») y «Honte» (vv. 3562-3).

La primera de las miniaturas de este manuscrito, emplazada en su cabecera y ocupando el ancho de las dos columnas de texto, representa al poeta que duerme en una cama con dosel y al fondo un recinto amurallado que parece formar parte de la propia habitación, elevándose del suelo sobre una especie de losas planas y rodeado por un riachuelo. Sobre un banco, ocupando un segundo plano, se puede ver colocada la ropa del poeta. El fondo está decorado con adornos geométricos, que representan pequeñas cuadrículas en color. Los muros del recinto están rematados en sus esquinas por unos pequeños torreonnes; en el centro hay una pequeña puerta cerrada que está adornada por una especie de tímpano formando un semicírculo. De su interior asoman un árbol y un arbusto lleno de flores. El pie de esta miniatura ocupa todo su ancho y contiene, escrita en tinta roja, la famosa frase que inicia el poema «Ci commence le Rommant de la Rose ou l'art d'amours est toute enclose», tras lo cual se lee «acteur».

De esta forma, y como lo hacen también otros manuscritos⁴ del *Roman de la Rose*, el miniaturista opta por poner de manifiesto el carácter onírico de la narración y por reflejar el marco alegórico donde ésta va a transcurrir, el jardín, *locus amoenus*, con los elementos que el considera esenciales: la fuente de Narciso, lugar en el que se va a desarrollar uno de los episodios más importantes y el rosal donde se encuentra la rosa, objeto de deseo y verdadero motor de la *quête* del poeta. Por otra parte, la segunda parte de la rúbrica, «acteur», que puede ser interpretada como una especie de firma, insiste en el desdoblamiento en narrador-soñador y personaje soñado que Guillaume de Lorris mantiene a lo largo del poema. De esta forma, enmarcando la narración en el contexto de un sueño, el autor se defiende, en los primeros versos del poema, de la acusación de «mensonge», ocultando la ficción —la creación, en último término— bajo la apariencia del sueño:

Maintes gens dient que en songes
n'a se fables non et mençonges;
mais l'en puet tels songes songier
qui ne sont mie mensongier,
ains sont après bien aparant,
si en puiz bien traire a garant
un aucteur qui ot nom Macrobes,
qui ne se tint pas songes a lobes,
ainçois descrist l'avision
qui avint au roi Ciprion. (vv.1-10)

4 Vid. mi trabajo «El texto medieval o la fabulación esquizofrénica de la escritura y la imagen», en *Figuración y Narración*, José M^a Fernández Cardo (Coord.), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996, pp. 61-76.

(Muchos dicen que los sueños no son más que engaño y mentira, pero no siempre ocurre así, pues a veces los sueños se revelan como verdaderos; para demostrarlo puedo aducir a un autor llamado Macrobio, que considerándolos en serio escribió una obra sobre el sueño que tuvo el rey Escipión⁵.

Las nueve miniaturas siguientes son representaciones de las figuras que se encuentran en el exterior del recinto. La primera de ellas, emplazada casi al final de la primera columna, entre los versos 138 y 139, representa a «Haine», como indica la rúbrica que se encuentra en el ángulo inferior derecho de la ilustración —prácticamente continuación de éste—, diferenciándose de él por estar escrita con tinta roja. No hay líneas de separación entre el recuadro de la miniatura y el verso 138 («Ens ou millieu je vi Haine»), por lo que éste funciona prácticamente como pie de la misma. La figura está emplazada en el centro, con el brazo izquierdo doblado sobre el pecho y el derecho extendido. Sus vestiduras son sencillas, sin ningún lujo ni adornos, y lleva la cabeza cubierta con un modesto tocado realizado con una especie de pañoleta. El fondo, como el de todas estas miniaturas, está decorado con motivos geométricos. Desde un primer momento se hace evidente la dificultad del artista para reproducir a nivel plástico las minuciosas descripciones del autor del texto, cuya fascinación por la imagen es tal que, como dice Jean Batany, es capaz de reproducir en el registro de las palabras las técnicas de la miniatura⁶. Leamos si no, el retrato que hace de Haine Guillaume de Lorris, que parte, a su vez, de una imagen visual:

Ens ou millieu je vi Haine,
qui de courroux et d'atteine
couroucee iert et moult perverse
bien sembla estre tanceiresse
et plaine de grant cuvertage
estoit par semblante cele image;
si n'estoit pas bien atournee,
ains sembloit estre forsenee.
Rechignié estoit et froncié
le néz et le vis secourcié;
hideuse iert et enrouillié
et si estoit entortillié
hideusement d'une touaille. (vv. 139-151)

(En el centro estaba Malquerencia, que estaba triste y afligida y que era perversa; esta imagen daba la impresión de que quería provocar y molestar, pero manteniéndose oculta a todos. No estaba bien vestida, al

5 · Texto y traducción de Carlos Alvar. *Op. cit.* p. 41.

6 · Batany, Jean, «Miniature, allégorie, idéologie: *Oiseuse* et la mystique monacale récupérée para la «classe de loisir»», en *Études sur le Roman de la Rose*, recueillies par Jean Dufournet, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 7.

contrario, parecía mujer pobre. Tenía arrugado y fruncido el ceño, y su nariz era chata. Esta horrible y despreciable mujer se cubría de forma torpe con un velo)⁷.

Un rasgo común ha querido imprimir el miniaturista a todos estos personajes que están pintados en la parte externa del muro que rodea al Jardín y que representan, en palabras de Daniel Poirion, «les défauts et les conditions contraires à l'amour»⁸, la fealdad física, ya que las actitudes y las emociones negativas descritas son difíciles de reproducir. Todos estos personajes se parecen, pues, unos a otros asombrosamente porque están trazados con los mismos rasgos, cara ancha, cabeza inclinada y vestiduras poco lujosas; aunque cada uno de ellos posee unos atributos externos propios y representativos, que constituyen lo que Eric Hicks denomina «une sorte d'alphabet de l'image»⁹. En el caso de Haine su elemento característico es esa especie de «touaille» que cubre su cabeza. Aunque es curioso observar que el miniaturista parece haber prestado algunos de los rasgos físicos que le atribuye el texto, como el ceño fruncido y arrugado, a la siguiente ilustración que representa a «Felonía», ubicada en la mitad de la siguiente columna, entre los versos 154 y 155 (de nuevo observamos como el verso sirve de pie de la miniatura) y acompañada de una rúbrica, situada en el ángulo superior derecho del recuadro, indicadora de su identidad. El texto sólo hace mención de la existencia de esta figura sin detenerse en describirla y que es reconocible merced a la leyenda que la identifica, cuya posición es respetada por el ilustrador:

Une autre image d'autre taille
a senestre avoit delez lui,
son nom dessus sa teste vi:
Appellee estoit Felonnie (vv. 152-155)

(A la izquierda había otra figura; leí el nombre que
tenía sobre la cabeza: se llamaba Felonía)¹⁰.

La siguiente figura que encuentra el poeta en el muro corresponde a Villenie, a la que no se le dedica ninguna miniatura, quizá porque la rapidez con que se suceden los personajes obligaría a introducir más de una miniatura en cada columna.

El folio siguiente está encabezado por dos miniaturas que corresponden a Couvoitise y Avarice. Cada una de ellas ocupa el ancho de una columna de escritura y llevan una rúbrica, con los respectivos nombres, en el ángulo inferior izquierdo del recuadro, perfectamente distinguible gracias a que están sepa-

7 Op. cit. p. 49.

8 Poirion, Daniel: *Le Roman de la Rose*, París, Hatier, 1973, p. 33.

9 Hicks, Eric: «La mise en roman des formes allégoriques: hypostase et récit chez Guillaume de Lorris», en *Études sur le Roman de la Rose*, op. cit. p. 67.

10 Op. cit. p. 50.

radas del texto por un espacio interlineal. La decoración, formada por una orla vegetal, rodea artísticamente los recuadros laterales y superiores, uniéndose en el centro. En este caso, no se sabe si obra del azar o de una planificación intencionada, el texto y la imagen van a la par en la ubicación de estos personajes, que en el muro están colocados uno junto a otro. Bajo cada miniatura están los versos correspondientes a los retratos que hace el poeta de las dos figuras (v. 168 y ss. y v. 194 y ss., respectivamente).

El personaje de Couvoitise está dotado de todos los defectos propios del concepto moral que representa: es usurera, mala consejera de malhechores y ladrones, ladrona ella misma, tramposa y mentirosa, etc. Esta serie de objeciones morales tiene una manifestación física, consecuencia directa de estos defectos, que el miniaturista se esfuerza en recoger como rasgo distintivo de este personaje:

Recorbilliees et crochues
avoit les mains icel image;
ce fut droiz, touz jours enrage
Couvoitise de l'autrui prandre;
Couvoitise ne scet entendre
fors que a l'autrui acrochier:
Couvoitise a l'autrui trop chier (vv. 188-194).

(Tenía esta imagen las manos encorvadas y ganchudas, y es normal, pues Codicia siempre se ha esforzado en coger lo ajeno, sin escuchar razones: le gusta demasiado lo de los demás.)¹¹

En el caso de la figura que está a su lado, Avarice, sus defectos tienen una repercusión más notable en su físico, que Guillaume de Lorris se detiene a describir pormenorizadamente. Predominan, pues, en el retrato de este personaje los detalles que caracterizan su apariencia externa, sin apenas hablar de su naturaleza, en parte porque la reflexión moral que cabría hacer sobre esta personificación coincidiría en gran medida con la del personaje anterior. Avarice, según el poeta, presenta los siguientes rasgos:

Laide estoit et pale et foulee
celle imaige, iert maigre et chetive
et aussi vert comme une cive.
Tant par estoit descoulouree
qu'el sembloit estre enlangouree;
chose sembloit morte de fain,
qui vesquist seulement de pain
pestri a aisel fort et aigre;
et avec ce iert elle maigre,
et si iert maisement vestue.

11 *Op. cit.* p. 51-52.

Cote avoit vielz et desrumpue
com s'elle fust aus chiens remese;
povre estoit sa cotte et esrese
et plaine de vielz paletiaux.
Delez lui pendoit un mantiaux
a une perche moult greillette,
et une cotte de brunette.
(.....)
Avarice en sa main tenoit
une bourse qu'el reponnoit
et la fermoit si durement
qu'el demourast moult longument
ainçois qu'el en peust riens traire;
mais el n'avoit de ce que faire,
el n'aloit pas a ce beant
que de la bourse otast neant (vv. 197-234).

(Era fea, sucia, demacrada, flaca y de mala presencia, tan verde como un cebollino; estaba tan descolorida que parecía enferma y muerta de hambre, o que viviera sólo de pan amasado con lejía fuerte y abrasadora. Además de estar flaca, vestía con pobreza: llevaba una vieja cota, destrozada y llena de remiendos como si se la hubieran echado a los perros. Sujeto en una débil percha había un manto y una cota parda. (.....). Esta imagen tenía escondida en la mano una bolsa anudada con tanta fuerza que pasaba un gran rato antes de que llegara a sacar algo de ella; pero eso no le preocupaba, pues no tenía intención de sacar nada.)¹²

De todos estos rasgos externos el miniaturista se ha servido de unos pocos para representar a este personaje, que aparece con un vestido sencillo y una bolsa en la mano llena de nudos, bien visible, aunque el texto, contradictoriamente, diga que está escondida y sin embargo describa sus detalles. Detrás de ella, a su derecha, está, colgado de una percha, el manto y la cota.

Siguiendo la costumbre, el verso que figura en la parte inferior de la miniatura que representa a Envie es el que sirve de presentación al personaje («Aprés refu pourtraite Envie,» v. 235), aunque también aquí existe una rúbrica con su nombre, emplazada en el ángulo superior derecho del recuadro. Los sentimientos y emociones que se albergan en el pecho del envidioso son descritos por Guillaume de Lorris como las actitudes características de este personaje. En cuanto a su físico, la «trop laide regardure» es su rasgo predominante: la mirada del que no mira de frente, dice el poeta, sino de reajo, disimulando, que el miniaturista ha querido captar, otorgando a la imagen una mirada torva y una

12 *Op. cit.* p. 52-54.

mueca contrariada, al mismo tiempo que su dedo índice señala al lado contrario de donde parece mirar.

Tristesse lleva reflejada en su cuerpo la aflicción y el dolor, que la ha convertido en un ser de una delgadez extrema, de rostro pálido y demacrado, cuya desesperación es tal que llega incluso a agredirse a sí misma:

Moult sembloit bien qu'el fust dolente,
qu'elle n'avoit pas esté lente
d'esgratiner toute sa chiere,
ne n'avoit pas sa robe chiere;
en mains lieux l'avoit deschiree
com celle qui moult iert iree.
Si chevel tout destreciez furent,
et espandu par son col jurent,
qu'elle les avoit tous deroux
de maltalent et de courroux;
et si sachez certainement
qu'elle plouroit moult tendrement:
nulz, tant fust durs, ne la veist
a qui grant pitié n'en preist,
qu'el se desrompoit et batoit
et ses poins ensemble hurtoit (vv. 313-328).

(Bien se veía que estaba afligida, pues en poco tiempo se había arañado toda la cara, desgarrándosela en muchos sitios, como quien está triste. Tenía los cabellos despeinados y sueltos sobre el cuello, revueltos por la pena y la aflicción. Tened por seguro que lloraba amargamente: cualquiera que la viese, por duro que fuera, sentiría una gran misericordia por ella, que continuamente se arañaba, se golpeaba y se maltrataba con los puños)¹³.

Fiel al texto, el ilustrador ha plasmado esta actitud de dolor y desesperación en la imagen de una mujer, con los cabellos sueltos y desordenados, que se lleva la mano al rostro lacerado. La miniatura está insertada entre los versos 290 y 291, es decir, inmediatamente antes del verso donde Guillaume de Lorris empieza su discurso sobre este personaje («Delez Envie aucques pres iere/Tristete painte en la masiere» vv. 291-2) y está emplazada en la parte superior de la columna izquierda del folio 4rº acompañada de una rúbrica en el ángulo superior derecho del recuadro.

El alegato sobre Tristesse termina en el verso 338, tras el cual y cerrando la columna derecha del mismo folio, se encuentra ubicada la miniatura, con un pie que señala su identidad, Viellesse, el personaje al que seguidamente se va a referir Guillaume de Lorris. La descripción del personaje comienza, pues, en el verso del mismo folio:

13 Op. cit. p. 58.

Aprés fut Viellesse pourtraite,
qui estoit bien un pié retraite
de tele comme souloit estre,
a peine qu'elle se povoit pestre,
tant estoit laide devenue.
Tout avoit la teste chanue
et blanche com s'el fust florie.
Par Dieu, grant mal ne fust ce mie
s'elle mourust, ne grant pechiez,
car tous ses corps estoit sechiez
de viellesce et admortis.
Mous estoit ja son vis francis,
qui fut jadis souef et plains:
or estoit tout de fronces plains.
Les oreilles avoit moussues,
et toutes les denz si perdues
qu'elle n'en avoit nesune.
Tant par estoit de grant vellune
que n'alast mie sans doubtaunce
a .l.iii. toises sanz potance (vv. 339-360)

(Después estaba retratada Vejez, un paso por detrás del lugar que solía ocupar; apenas se mantenía en pie, de puro vieja y ajada. Su belleza se había marchitado; era muy fea. Tenía la cabeza cana y blanca como si hubiera florecido. Por Dios, no sería gran pérdida ni gran desgracia su muerte, pues todo el cuerpo se le había secado y arrugado por la edad. Su rostro, lleno de surcos, en otro tiempo había sido suave y terso: ahora lo tenía completamente ajado. Sus orejas eran velludas, y estaba desdentada, no le quedaba un solo diente. Era tan vieja que parecía que no podría caminar cuatro toisas sin la ayuda de muletas.)¹⁴

Los rasgos que el miniaturista ha prestado a la imagen de Viellesse no dejan lugar a dudas de la decrepitud del personaje: el rostro afilado y arrugado, el tronco encorbado y la espalda gibosa, las muletas sobre las que se apoya para andar. No ha sido necesario pintar su boca desdentada ni sus orejas velludas, sin duda una tarea que implicaría gran dificultad debido a las dimensiones de las pinturas, para hacer una imagen incuestionable de la vejez. Al retrato físico del personaje le sigue una larga tirada de versos donde Guillaume de Lorris diserta, en tono filosófico, sobre el paso del tiempo. Estos versos (361-406) ocupan el *verso* de este folio, de cuya columna derecha han quedado seis líneas en blanco con objeto de comenzar a hablar de la imagen que el poeta encuentra a continuación en el muro en el folio siguiente.

14 *Op. cit.* pp. 59-60.

Esta imagen corresponde a Papelardie y en el manuscrito esta miniatura encabeza la columna izquierda del folio 5v^o. Lleva en el ángulo derecho inferior una rúbrica que dice *Ypocrite* y el texto hace de ella la siguiente descripción:

Une imaige ot après escripte,
qui sembloit bien estre ipocrite.
Papelardie iert appellee.
(.....)
el faut dehors le marmiteux,
si a le vis pale et piteux
et semble simple creature;
mais soubz ciel n'a male aventure
qu'elle ne pense en son courage.
Moult la ressemble bien l'imaige,
qui faite fu a sa semblance,
qu'el fu de simple contenance;
et si fut chaucee et vestue
tout aussi com femme rendu.
En sa main un psautier tenoit,
si sachiez que moult se penoit
de faire a Dieu prieres faintes
et d'appeller et sains et saintes.
El ne fu gaie ne jolive,
mais fu par semblant ententive
du tout a bonnes œuvres faire,
et si avoit vestu la haire.
Si sachiez qu'elle n'iert pas crasse,
ains sembloit de jeuner lasse,
s'avoit la couleur pale et morte. (vv. 407-433)

(Tras esta imagen había otra que dejaba de manifestar su falsedad: se llamaba Hipocresía. (.....) Por fuera mueve a compasión, tiene aspecto sencillo y piadoso, y parece una santa criatura; pero bajo el cielo no hay desgracia que no haya deseado en su corazón.

La imagen que la representaba estaba muy bien hecha, con aspecto sencillo: iba calzada y vestida como mujer devota; en la mano llevaba un psalterio y -sabadlo- se esforzaba en ofrecer a Dios oraciones falsas, invocando a santos y santas. No estaba alegre, ni contenta, sino que parecía pendiente sólo de hacer buenas obras y vestía áspera estameña. No era gorda, antes al contrario, daba la impresión de que estuviera cansada de ayunar, por su color pálido y mortecino.)¹⁵

15 *Op. cit.* p. 63-64.

La imagen de Papelardie pintada por el iluminador del manuscrito sigue fielmente las indicaciones del poeta, que a su vez describe la figura que él mismo ve pintada en el muro. De esta forma esta figura femenina tiene el rostro demacrado y la expresión de la boca le da un aire de gravedad y tristeza. Por sus atavíos y su aparente concentración en la lectura del libro que sostiene entre las manos, se diría que es una religiosa.

En la columna siguiente, después de la séptima línea, está emplazada la última de las miniaturas correspondientes a esta serie de personajes retratados en el muro del Jardín, que es reconocible gracias a la rúbrica que la identifica y a los versos que le siguen referidos a ella (v 440 y ss.). Se trata de Pauvreté, de la que Guillaume de Lorris dice que había sido retratada desnuda como un gusano, aunque unos versos más abajo menciona que se cubría con un saco viejo. Se mantenía distante de las demás figuras, acurrucada y avergonzada por su miserable aspecto. La contemplación de este personaje pone en boca del poeta la siguiente reflexión:

L'eure puisse estre la mauldite
que pauvres homs fut conceuz!
qu'il ne sera ja bien peuz
ne bien vestuz ne bien chauciez
ne cher tenuz ne essauciez (vv. 458-462)
(¡Maldita sea la hora en que se concibió a un pobre!
Nunca alimentará bien, ni irá bien vestido y calzado;
nadie lo querrá y no recibirá alabanzas.)¹⁶

Rompiendo con el hábito al que nos había acostumbrado de reproducir las imágenes que el poeta describe tal y como él mismo las ve en el muro, el miniaturista, curiosamente, representa a Pauvreté con rasgos masculinos (el uso de pronombres y adjetivos con desinencia femenina no ofrecen la menor duda de que la pintura que describe el poeta representa a una mujer), es decir, haciendo el retrato de un mendigo, tomando como fuente de inspiración la reflexión moral contenida en estos versos. No obstante, siguiendo en parte las instrucciones del texto, en lo que se refiere a la imagen de Pauvreté, este personaje es el único que no aparece de pie, sino sentado, vestido con harapos, con las piernas plegadas hacia dentro, cabizbajo y con los ojos cerrados, en actitud tímida y avergonzada.

No deja de ser sorprendente el hecho de que todas estas miniaturas representan imágenes de otras imágenes, es decir reproducciones de las figuras que el poeta ha visto pintadas en el muro, tal y como él las ha descrito. Así pues, como dice Daniel Poirion, «l'art littéraire recherche un appui dans l'art iconographique»¹⁷, pero, a su vez, la imagen se materializa por medio de la palabra. Desde este punto de vista, al miniaturista puede considerársele un mero ejecu-

16 *Op. cit.* p. 65.

17 *Op. cit.* p. 27

tor de un programa pictórico que le viene impuesto por el texto, que plasmará con mayor o menor fidelidad y acierto, en función de su imaginación y de sus cualidades artísticas. El número de manuscritos conservados del *Roman de la Rose* es importante, alrededor de unos doscientos cincuenta, y muchos de ellos están bellamente iluminados. En algunos, que he tenido la oportunidad de contemplar, el artista hace gala de una notable creatividad y de una gran inteligencia para lograr reflejar por medio de la imagen la complejidad de un texto de las características del *Roman de la Rose*. Su carácter alegórico debió plantear no pocas dificultades a los miniaturistas, algunos de los cuales, merced a su talento, las supieron resolver felizmente, optando por seleccionar y organizar los elementos descriptivos del texto para ofrecer su propia interpretación sobre el mismo. En el caso del manuscrito que nos ocupa, no es aplicable el adagio que da más validez a una imagen que a mil palabras. Más oportuno sería traer a colación la leyenda que figura al pie del mapamundi de Hereford, que proclama la superioridad del lenguaje sobre los recursos iconográficos: *Omnia plus legenda quam pingenda* («Toutes choses qu'il vaut mieux lire, plutôt que peindre»). En todo caso imagen y escritura juegan en el manuscrito el papel que se les asigna: la imagen muestra y el texto habla. Pero el texto habla más de lo que muestra la imagen. Los retratos de Guillaume de Lorris son verdaderas narraciones. La acción que se proyecta en la narración, dice Eric Hicks, desborda el cuadro pictórico que inspira al poeta; las imágenes de las miniaturas, por el contrario, permanecen estáticas, inmóviles, constituyendo una galería de monótonos personajes, que se diferencian unos de otros por unos pocos rasgos simbólicos y emblemáticos. La confrontación de estas figuraciones con las miniaturas que representan a las personificaciones que se encuentran en el interior del recinto revelará notables diferencias y aunque la miniatura conservará su carácter lineal y poco imaginativo, los personajes se animan y el artista no se limitará al retrato individual, sino que dramatizará los momentos narrativos más relevantes de la aventura del actor.

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

(Universidad de Oviedo)

Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de la *Recherche*

A la fin de la *Recherche*, dans un passage célèbre, le narrateur, cherchant ainsi à définir l'œuvre qu'il se dispose à écrire, accumule les comparaisons qu'il emprunte aux domaines les plus variés: son livre sera une église, une cathédrale, une sonate, un verre grossissant, une robe, un bœuf mode, etc¹. Dans cette liste foisonnante on remarque pourtant une absence capitale: le voyage. Il s'agit cependant de l'image qui, au seuil de son entreprise et après l'avoir employée inlassablement tout au long de son récit, aurait dû lui venir plus aisément à l'esprit. Sans doute le narrateur a-t-il jugé que la comparaison avait déjà été suffisamment ressassée dans le roman. On s'en doutait avant d'en entamer la lecture, on en avait la certitude en fermant le dernier livre: la *Recherche* est un voyage. D'ailleurs, tout roman n'est-il pas depuis toujours un voyage? Le *topos* est vieux et si banal qu'il semble être dénué de toute signification. Mais la question pourrait bien être formulée autrement. Comme l'indique le narrateur, "les mêmes comparaisons qui sont fausses si on part d'elles, peuvent être vraies si on y aboutit " (III,899). A la recherche du temps perdu est un voyage. Soit. Mais quel voyage? Car la disposition psychique ou la façon d'envisager l'espace à parcourir varient considérablement si le voyageur est un touriste, un explorateur, un pèlerin ou un représentant de commerce. Aussi définir le genre de voyage qui sert de modèle ou au moins de référence au roman pourrait contribuer à rendre un peu de son volume à la *Recherche*.

Tout au long du roman les allusions aux voyages mythiques abondent: elles servent bien entendu à définir l'œuvre de Proust comme une descente en enfer, comme une *Odyssée* (où Ithaque s'appelle Combray), comme une quête d'un Graal qui n'est autre que le Temps. Mais ces voyages paradigmatiques sont autant de cercles qui s'inscrivent dans un cercle plus vaste tracé avec un soin méticuleux au début du roman. Si l'épisode initial de la *Recherche*, ainsi que le signalait Barthes, "tient rassemblée dans sa vue toute l'œuvre proustienne"², il

- 1 Les références et les citations de la *Recherche* renvoient à l'édition de Pierre Clarac et André Ferré: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1954, 3 volumes.
- 2 Roland Barthes, "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.316.

constitue également un parcours à échelle réduite qui conduit à l'emblème par excellence du voyage dont ce roman est l'expression littéraire. Ce chemin est jalonné d'allusions à des voyageurs imaginaires qui sont autant d'indications de l'itinéraire à suivre.

Le premier jalon ne se fait pas attendre. On connaît le commencement du roman: quand le narrateur émerge d'un rêve ayant pris un tour un peu particulier, il se prend encore pendant un instant pour ce dont parlait l'ouvrage qu'il lisait en s'endormant. Puis une fois qu'il découvre autour de lui l'obscurité reposante de sa chambre, il entend un appel. C'est un signal: pour lui, pour le lecteur. C'est la chanson des locomotives: "Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine" (I,3). Ainsi, au moment où le roman démarre (avec la progression croissante d'une locomotive dont la vapeur aurait enveloppé d'une nuée le commencement) un voyageur imaginaire se dispose à partir. Dès lors les allusions se multiplient. Ce voyageur est remplacé dans le paragraphe suivant par un malade non moins *imaginaire* "qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu" (I,4). Puis, un peu plus loin, le narrateur se met en quête d'une femme qu'il a rêvée "comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe" (I,5). Ainsi tout au long du premier tableau du chapitre initial des voyageurs hypothétiques ont permis à Proust de préciser la nature de ces rêves qui font "voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace" (I,5). Mais dans le deuxième tableau, comme si la nuée d'incertitude se dissipait à mesure que l'on avançait dans la lecture, le voyageur imaginaire prend corps. L'identification implicite entre le voyageur et le narrateur qui l'avait inventé finit par se concrétiser. Ce dernier raconte à présent les supplices qu'il éprouvait pendant son enfance quand à Combray il devait se mettre au lit. L'éclairage de la lanterne magique ayant détruit l'habitude précaire qu'il avait de sa pièce, il souffrait comme son voyageur malade, il était inquiet "comme dans une chambre d'hôtel ou de 'chalet' où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer" (I,9). Seul le baiser maternel pouvait atténuer ce drame quotidien du déshabillage, mais un soir, grâce à la visite de Swann, la cérémonie est remplacée par la lecture, décisive, comme chacun sait, pour sa vocation d'écrivain, de *François le Champi*. La mère lui lit pendant toute la nuit ce roman champêtre de George Sand que la grand-mère avait offert à son petit-fils parce qu'il exerçait "sur l'esprit une heureuse influence en lui donnant la nostalgie d'impossibles voyages dans le temps" (I,41). Alors que le voyage dans l'espace, parce qu'il brise le décor soigneusement composé par l'Habitude, attire chez l'enfant des monstres nocturnes, le voyage illusoire dans le temps, la littérature, le ramène dans le domaine maternel. Or, *A la recherche du temps perdu* est une tentative de réconciliation du temps et de l'espace, une œuvre où, comme l'a montré Georges Poulet, le temps "a pris la forme de

l'espace"³. Aussi pour trouver le Temps, Marcel (Proust) devait-il donner à son roman la forme d'un voyage dont la qualité finit par se préciser, après les nombreuses apparitions des voyageurs imaginaires et réels, dans le dernier volet du triptyque que compose le premier chapitre, celui qui raconte l'épisode de la madeleine.

Parce qu'il s'agit de la première réminiscence, parce que tout Combray et en définitive tout l'univers romanesque sont issus de son "parfum", la madeleine trempée dans la tasse de thé, demeure l'emblème du Temps retrouvé. Parce qu'elle a la forme d'une coquille de Saint-Jacques, elle est aussi le symbole de l'espace à parcourir, de ce singulier pèlerinage dont le roman de Proust a pris l'apparence. Aussi le narrateur a-t-il eu soin d'insister sur la forme de la madeleine pour mieux en faire ressortir la valeur symbolique. Au lieu de se borner à la nommer, il a préféré expliquer qu'il s'agissait d'un "de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques" (I,45). La madeleine n'est donc pas un simple gâteau, c'est aussi et surtout une reproduction de l'insigne du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle⁴. Et Marcel Proust accorde justement au petit gâteau une signification analogue, en sens inverse, à celle qu'avait et a encore de nos jours la *vieira*. Le souvenir que l'on rapporte des confins de l'Europe devient chez Proust le symbole qui amorce le départ d'une quête dont l'objet est le souvenir d'une impression. En effet, dès qu'il goûte la madeleine trempée dans le thé, le narrateur, comme chacun sait, se met à la recherche de la cause qui a pu produire le plaisir délicieux qu'il éprouve. Il réitère ses tentatives, mais comprend assez vite que la vérité qu'il cherche n'est pas dans le breuvage, mais en lui: "Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? Pas seulement: créer." (I,45). Ainsi, Proust ne saurait être plus clair, l'expérience de la madeleine reproduit en miniature l'ensemble de ce roman qui est à la fois une recherche, une création et un voyage. Un pèlerinage que l'on fait sans bagage aux contrées du moi, au pays de la mémoire, car le narrateur comprend enfin que la joie qu'il vient de sentir est due au souvenir: "Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de la madeleine que le dimanche matin à Combray (...) quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul." (I,46-47) Le "petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot" (I,47), comme l'appelle à présent le narrateur, renvoie donc à une autre madeleine plus ancienne, à un autre moule. Dès lors la reconnaissance de la

3 Georges Poulet, "L'espace proustien", in *Entretiens sur Marcel Proust*, Cattaui et Kolb (ed), Paris-La Haye, Mouton & Co, 1966, p.94.
4 Pour la madeleine comme coquille de Saint-Jacques, Cf. Giovanni Macchia, "Proust y el silencio sobre *Parsifal*", in *Las ruinas de París*, Barcelona, Versal, 1990, p.280.

coquille originale ne pouvait provoquer que la résurrection de la vieille maison de la tante Léonie avec la rue où était sa chambre, puis à la suite tout Combray (I,47-48). La petite coquille de Saint-Jacques est donc bien le talisman qui sert à exprimer et à amorcer le pèlerinage littéraire que constitue le roman. Et pour prendre ce chemin dévot le narrateur devait commencer par aller du côté de chez tante Léonie, car, comme on l'apprend dès le début du chapitre suivant, la maison de celle-ci se trouvait, comme par hasard, rue de Saint-Jacques et l'appartement particulier d'où elle ne sortait jamais donnait même sur cette rue (I,49). Comment le narrateur n'allait-il pas songer alors à la chambre de sa tante en goûtant le gâteau maternel moulé sur une coquille de Saint-Jacques? La madeleine est inextricablement liée à l'appartement de la tante Léonie et à Saint-Jacques de Combray, à cette rue où en allant du côté de chez Swann on jetait ses lettres à la poste⁵, à cette rue qui figure, signifiant oblige, Saint-Jacques-de-Com-poste-elle, la cité qui mieux que tout autre symbolise le pèlerinage. Le lieu de pèlerinage étant "une sorte de pays natal, de chez soi, élevé à la seconde puissance"⁶, il était tout naturel que le narrateur dirige ses pas vers Saint-Jacques de Combray (légère déformation de Cambray, la première ville française du premier chemin de Saint-Jacques), vers la rue meublée de ses propres souvenirs. Car pour Proust, il est vain de chercher à retrouver l'être que nous fûmes en retournant dans telle maison, dans tel jardin: "Ce sont là pèlerinages fort hasardeux et à la suite desquels on compte autant de déceptions que de succès. Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-même qu'il vaut mieux les trouver." (II,91)

La coquille nous a donc mis sur la voie. Sur la voie lactée, sur le chemin de Saint-Jacques, sur la voie ferrée, sur le chemin de fer... "Combray, de loin", signale le narrateur au tout début du deuxième chapitre, "à dix lieues à la ronde, vu de chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville" (I,48). Il est de rigueur que l'on arrive en train à Combray. Le chemin de fer occupe, on l'aura remarqué, une place essentielle dès le commencement de la *Recherche*, sans doute en raison de l'essor formidable que ce moyen de transport avait pris depuis le début du XIX^e siècle, mais aussi parce que Proust lui accorde une signification symbolique particulière. Michel Pierssens, dans un article remarquable, observe que la métaphore du chemin de fer apparaît souvent dans les fictions de l'indéterminé⁷. Selon lui la fiction moderne a exploré les conséquences de l'avènement de la non-linéarité que les multiples réseaux du chemin de fer auraient mis en évidence. Et il cite comme exemple le début de la *Recherche*, précisément le passage du sifflement du train. Or, en dépit de l'originalité de cette approche épistémocritique, il convient

5 Pour les indications géographiques je suis l'article de Willy Hachez, "Combray et ses environs", in *Europe*, n°496-497, Août-Septembre 1970, pp.104-110.

6 Freddy Raphaël, "Le pèlerinage. Approche sociologique", in *Les pèlerinages*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1973, p.25.

7 Michel Pierssens, "Les trois savoirs de la fiction", in *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp.176-177.

de constater que, contrairement à ce qui arrive par exemple chez Italo Calvino, le chemin de fer, du moins à en juger par ses occurrences dans la *Recherche*, ne semble pas figurer chez Proust l'errance et l'indétermination des trajets de la fiction. En fait, pour exprimer l'idée de réseau et de bifurcation, Proust préfère la métaphore de la route. Ainsi, telle route à laquelle le narrateur ne trouve d'abord aucun charme devient pour lui "dans la suite une cause de joies en restant dans ma mémoire comme une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard au cours d'une promenade ou d'un voyage s'embrancheraient aussitôt sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer avec mon cœur." (I,720) Même en ce cas, il n'existe pas, comme on peut le voir, un véritable système de routes entremêlées, mais simplement divers chemins qui en rejoignent un autre pour atteindre finalement le sanctuaire de l'intimité. C'est que l'errance et l'indétermination des parcours ne sont pas de règle chez Proust. A proprement parler, jamais on ne marche à l'aventure dans la *Recherche*, puisque même les promenades ont un but fixé à l'avance: tantôt on va du côté de Méséglise, tantôt du côté de Guermantes, mais en aucun cas on ne se laisse guider par le hasard. Point de place au vagabondage. Et si l'errance est, pour ainsi dire, bannie du roman, c'est sans doute parce qu'elle ressemble au raisonnement, et l'on sait déjà depuis le *Contre Sainte-Beuve* combien peu de valeur accordait Proust à l'intelligence en matière d'écriture. "On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde", remarque le narrateur de la *Recherche* à propos des œuvres intellectuelles, "chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression" (III,882). Or, s'il y a quelque chose capable de figurer ce cheminement de la création, c'est bien le chemin de fer avec sa série de stations par lesquelles on doit passer pour arriver à destination. Et ce parcours, le voyageur peut le rêver et le suivre de ses yeux, station à station, tel un pèlerinage, sur les guides et sur les indicateurs des trains.

L'horaire des chemins de fer est d'abord chez Proust ce qui nous fait prendre conscience des minutes, en définitive du temps: "Depuis qu'il existe des chemins de fer, la nécessité de ne pas manquer le train nous a appris à tenir compte des minutes, alors que chez les anciens Romains, dont l'astronomie n'était pas seulement plus sommaire mais aussi la vie moins pressée, la notion, non pas de minutes, mais même d'heures fixes, existait à peine. (II,825). Mais l'indicateur des trains est également une invitation au voyage imaginaire, un livret sur lequel on peut inventer les plus superbes intrigues. Car il existe chez Proust un lien indéniable entre l'indicateur des trains et les livres. En 1908, après lui avoir récité de mémoire une page de Pierre Loti, Proust avait déclaré à son futur éditeur: "Lisez l'indicateur Chaix, c'est bien mieux"⁸. Boutade à part, l'indicateur des chemins de fer est bel et bien chez Proust un roman capable de causer les plus vives émotions à ses personnages. Pour Swann, c'était un roman d'amour, "le

8 Cité par Lionel Mirisch, "Voyages réels, voyage imaginaire", in *Europe*, n°496-497, Août-Septembre 1970, p.103.

plus enivrant des romans d'amour" puisqu'il lui apprenait les moyens pour rejoindre Odette et lui en donnait même, selon une logique qui lui était particulière, l'autorisation (I,293). Pour le narrateur, c'est un roman de formation. En effet, Marcel ne peut réprimer sa joie en lisant sur les réclames des Compagnies de chemin de fer les noms des villes par où tel train concret passe ou vers où il se dirige. Autour des noms des cités de la Toscane ou de la Normandie, il tisse des rêves qui les rendent plus individuelles et partant plus belles qu'elles ne sont en réalité, aggravant ainsi, remarque-t-il, la déception future de ses voyages. Dans cette dynamique de l'imagination et de la vérité, les guides et surtout l'indicateur des chemins de fer jouent un rôle déterminant car ils rappellent au narrateur la réalité des images qui enflammaient le plus son désir, "parce que c'était comme une promesse qu'il serait contenté" (I,391). En signalant les horaires, en confirmant qu'en prenant tel train à telle heure on sera le lendemain dans la ville qui nous fait rêver, l'indicateur des chemins de fer sert de relais au désir et à la vérité. Il est de ce fait le texte qui décrit le parcours allant de l'imaginaire au réel, il est le récit de la métamorphose qui s'opère chez l'individu entre le départ et l'arrivée. Et là réside précisément pour Proust l'essence du voyage.

Dans la *Recherche* le réseau des voies ferrées qu'annonce l'indicateur semble donc exprimer moins l'indétermination des chemins du texte que le champ des parcours possibles qui sont à la disposition du voyageur. L'indicateur est ce texte de désir qui m'invite à choisir un itinéraire. Mais une fois que le choix a été fait, le réseau disparaît pour laisser la place à une ligne unique, individualisée par mon imagination, qui relie un point de départ à un point d'arrivée. Et si ce moyen de locomotion enchante et fascine Proust, c'est bien parce que mieux que tout autre il manifeste la distance qui sépare les deux individualités qu'engendre le voyage authentique. Telle est justement la théorie du voyage en train qu'il expose à propos de son séjour à Balbec:

Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable. On verra qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens, plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations selon lesquelles change la face de la terre. Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était en nous quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre, et que schématisait (mieux qu'une promenade où, comme on débarque où l'on

veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font presque pas partie de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom. (I,644)

Ainsi le chemin de fer est la meilleure expression du plaisir que doit provoquer en nous le voyage. Origine et fin sont ici inhérentes. On est aux antipodes du voyage où il vous plaira... Avec le train, on est plutôt dans l'univers du pèlerinage. Contrairement à la promenade, il s'agit d'un voyage orienté vers un but concret, vers l'arrivée. En ce sens, le chemin de fer et le pèlerinage partagent une même conception de la maîtrise de l'espace puisque le "pèlerinage s'accomplit en un terme, et la fixation de ce terme est le sens du pèlerinage"⁹. La conception de l'itinéraire est d'ailleurs également analogue. En effet, au lieu de choisir les chemins les plus courts ou les moins difficiles, les pèlerins recherchent "un circuit jalonné de sanctuaires importants"¹⁰ où ils s'arrêteront pour prier, ce que l'on appelle précisément des stations. Et c'est sous cette optique que le narrateur considère les gares. Lieux merveilleux qui nous permettent de partir vers des pays éloignés, les gares sont également des lieux tragiques parce qu'il "faut renoncer, au sortir de la salle d'attente, à retrouver tout à l'heure la chambre familière où l'on était il y a un instant encore" (I,645). C'est pourquoi en entrant dans la gare Saint-Lazare, le narrateur observe à travers les vitres un ciel "sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix." (I,645) C'est que la gare est sans doute la plus importante des stations du Calvaire, du chemin de la Croix, de ce pèlerinage ferroviaire qui symbolise la *Recherche*.

Si le plaisir de voyager consiste, comme on vient de le voir, à rendre la différence entre le départ et l'arrivée aussi profonde que possible, alors le chemin de fer apparaît comme l'expression même de la *Recherche*, puisque Proust, selon son propre témoignage, avait écrit la fin du roman juste après le début, l'arrivée immédiatement à la suite du départ, tout l'*entre-deux* ayant été écrit ensuite¹¹. Cet espace intermédiaire, c'est l'histoire d'une vocation qui l'occupe, c'est le pèlerinage littéraire. Il me semble en ce sens significatif que la compréhension de la vérité, que l'accès au sacré, la fin du pèlerinage en définitive, ait lieu à la suite d'une crise de vocation qui vient au narrateur précisément au moment où le train qui le ramène à Paris tombe en panne devant un petit bois. Ce n'est que de retour à la capitale, chez les Guermantes où, décidé à vivre en mondain, il s'est rendu, qu'une série de réminiscences, qu'il ne cesse de comparer à l'épisode de la madeleine, lui ouvriront le sanctuaire qu'il portait en lui: le secret du Temps et de l'Art, son propre secret, puisque lui-même, le chercheur, le pèlerin, est le pays

9 Alphonse Dupront, "Tourisme et pèlerinage", in *Communications*, n°10, 1967, p.102.

10 Freddy Raphaël, *Op.cit.*, p.14.

11 Cf., par exemple, Michel Raimond et Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989, p.23.

qu'il a dû parcourir. Dans la cour, des pavés mal équarris lui rappellent le baptistère de Saint-Marc, puis dans la bibliothèque le son d'une cuiller lui donne précisément l'illusion du coup de marteau qu'un employé avait causé pour arranger la roue du train qu'il venait d'abandonner, enfin la raideur d'une serviette ressuscite en lui une scène qui avait eu lieu le premier jour de son arrivée à Balbec. Ainsi, deux réminiscences de voyage en train, en Italie et en Normandie, en enveloppe une autre explicitement ferroviaire. Dans cette scène qui reproduit en abîme l'ensemble de la *Recherche*, le narrateur s'achemine de réminiscence en réminiscence, de station en station, vers le lieu sacré où réside la réalité et le bonheur. Le chemin de fer est bien l'image du parcours que le héros doit accomplir du début jusqu'à la fin en quête de la vérité, un voyage dont la voie est difficile car, comme le pèlerinage, "il s'agit en fait d'un rite de passage du profane au sacré, de l'illusoire à la réalité et à l'éternité"¹². Le voyage en train, relais entre le rêve et le réel, illustre le trajet souvent décourageant qui va de la hantise de la page blanche à la conviction de l'œuvre que le narrateur, tel un voyageur pénétrant dans une gare au moment du départ, se dispose à écrire à la fin de la *Recherche*.

Mais si le chemin de fer est la métaphore du pèlerinage littéraire, il est en revanche impropre à rendre, en raison de sa linéarité, en raison de la planification du circuit, la spécificité des réminiscences et des impressions qui jalonnent le désert spirituel du narrateur. C'est un autre moyen de locomotion qui offre l'image de cet aspect décisif de la *Recherche*, celui précisément que le narrateur ne cesse de comparer au train, comme pour mieux en faire ressortir la complémentarité: l'automobile. Certes, l'automobile n'est pas pour Proust le formidable monstre "affamé d'horizons et de proies sidérales" de Marinetti. Proust est néanmoins fort sensible aux avantages qu'apporte le nouveau moyen de transport au monde moderne. Avantage d'abord pratique, car en permettant de se rendre au pied des églises abandonnées, de s'arrêter devant un lieu digne d'être contemplé, l'automobile remplit la fonction qu'avait la diligence avant les chemins de fer (III,889). Mais aussi et surtout avantage esthétique, car la liberté et la vitesse de l'automobile modifient l'art "puisque'un village, qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées." (II,996-997). L'automobile est capable de réunir en une seule journée deux côtés que l'on considérerait jusqu'alors comme deux univers parfaitement clos. Dès lors tout change. On découvre un jour qu'un lieu, que l'on croyait isolé et presque hors du monde, qui jouit pour nous "d'un privilège spécial d'extériorité" (II,1005), se trouve en réalité à côté du chemin que nous empruntons quotidiennement. Et c'est précisément la perception de cette dimension de l'espace qui sépare le train de l'automobile, comme a soin de le remarquer le narrateur à l'occasion des pèlerinages qu'il fait en automobile avec Albertine:

12 Freddy Raphaël, *Ibid.*, p.28.

Non, l'automobile ne nous menait pas ainsi féériquement [comme le train] dans une ville que nous voyions d'abord dans l'ensemble que résume son nom, et avec les illusions du spectateur dans la salle. Il nous faisait entrer dans la coulisse des rues, s'arrêtait à demander un renseignement à un habitant. Mais, comme compensation d'une progression si familière, on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu'on se rapproche de lui, bien qu'il se blotisse vainement sous sa feuillée séculaire, ces cercles, de plus en plus rapprochés, que décrit l'automobile autour d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour échapper, et sur laquelle finalement il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée où elle reste gisante à terre; de sorte que cet emplacement, point unique, que l'automobile semble avoir dépouillé du mystère des trains express, il donne par contre l'impression de le découvrir, de le déterminer nous-même comme avec un compas, de nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle "mesure de la terre". (II, 1005-1006)

Alors que le voyage féérique en chemin de fer mène à un lieu idéalisé mais dont l'existence est validée par l'indicateur, dans le déplacement en automobile tout se passe comme si le lieu n'existait pas jusqu'à l'arrivée du voyageur, comme si c'était lui qui le découvrait. Or la démarche de l'automobiliste n'est pas sans évoquer celle du narrateur quand il est aux prises avec une réminiscence. Car c'est bien à tâtons que le narrateur cherche à comprendre l'origine de la félicité qui l'envahit en goûtant la madeleine ou en détachant le bouton de sa bottine; c'est bien en suivant les détours de la mémoire qu'il s'approche imperceptiblement du but; c'est bien, enfin, brusquement qu'il accède à la vérité, qu'il parvient à connaître la réalité qui jusque là demeurerait cachée. Automobile et mémoire sont pour Proust deux véhicules qui se conduisent de façon semblable. Plus précisément, l'automobile est à l'espace ce que la mémoire est au temps, l'une rapproche deux lieux, l'autre réunit deux instants.

Le chemin de fer et l'automobile apparaissent ainsi comme deux métaphores convergentes du pèlerinage proustien. Dans ses "Journées de pèlerinages"¹³, texte inclus dans *Pastiches et Mélanges*, Proust nous fait remarquer que Ruskin ne se limite pas à décrire la cathédrale d'Amiens mais qu'il vient même nous chercher à la gare pour nous conduire au pied du monument: l'écriture

13 Marcel Proust, "Journées de pèlerinages", in *Pastiches et Mélanges*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921, p.103.

ruskinienne (et proustienne) simule un pèlerinage que l'on réalise en train. Dans les "Journées en automobile"¹⁴, appartenant au même volume, le déplacement prend si bien l'allure d'un pèlerinage moderne que le mécanicien, le fameux Agostinelli, ressemble à un "pèlerin de la vitesse" conduisant une automobile qui, telle la nouvelle Citroën de Barthes, acquiert l'apparence d'une cathédrale. Train et automobile, deux façons de réaliser le pèlerinage que Proust réussit à fondre dans son œuvre. Un roman linéaire et enveloppant, calculé et stupéfiant à la fois. Un livre auquel Marcel, mettant la création à la place de l'insomnie initiale, consacrera ses nuits, ses mille et une nuits. Ecrire la nuit pour mieux contempler la Voie Lactée, pour mieux suivre le chemin de Saint-Jacques, afin d'atteindre au petit matin le sommet de la félicité, *el monte del gozo*, et de là découvrir le panorama que l'on a si longtemps rêvé, les clochers que l'on ne saurait oublier: celui de l'église Saint-Hilaire de Combray, mais aussi celui qui lui a servi de modèle, de moule, le clocher de l'église Saint-Jacques d'Illyers. C'est là, dans cette ville, qu'aujourd'hui se rendent les pèlerins proustiens. On y vend, m'a-t-on dit, des Petites Madeleines.

14 Marcel Proust, "Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux. Journées en automobile", in *Pastiches et Mélanges*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921, pp.96-97.

Ignacio IÑARREA LAS HERAS
(Universidad de La Rioja)

Significación de los diálogos en *Crainquebille*, de Anatole France

Crainquebille es un relato breve de Anatole France en el que se narra cómo su protagonista es víctima de un error judicial y hasta qué punto las consecuencias sociales y personales de esta equivocación llegarán a pesar sobre él. Jérôme Crainquebille, vendedor de frutas y verduras, es detenido, acusado injustamente de haber insultado a un policía, el agente 64, llamado Bastien Matra. Por ello es juzgado y sentenciado a pagar una multa de cincuenta francos y a sufrir una pena de quince días de encarcelamiento. Esta condena tendrá una prolongación mucho más dura, a perpetuidad, en la indiferencia y el rechazo de que será objeto por parte de sus clientes habituales y de sus amigos. El exilio social, la soledad, la degradación y la miseria acaban siendo su destino, su auténtico y definitivo castigo.

Publicada inicialmente en una serie de tres crónicas semanales en *Le Figaro* (del 21 de noviembre al 5 de diciembre de 1900) bajo el título de *L'Affaire Crainquebille*, esta historia presentaba en su primera versión una relación bastante clara con el caso Dreyfus (*L'Affaire Dreyfus*), por su tema y por las intenciones del autor¹. Éste pretendía, no sólo aquí, sino también en otros cuentos escritos por él en la misma época, desarrollar una dura crítica contra la institución judicial y, por extensión, contra la sociedad francesa del momento:

Le récit de l'Affaire Crainquebille s'inscrit dans une suite de chroniques consacrées en novembre et décembre 1900 à la justice et aux juges. Sans doute une satire en profondeur de l'état social nécessite une cri-

1 Anatole France se sintió en la obligación de intervenir en el desarrollo del caso Dreyfus, porque consideraba que se estaba cometiendo una enorme injusticia con este militar judío. Voltaire constituye para él, sin duda, un ilustre precedente en esta actitud de lucha y contestación: "Pour être intervenus dans ce qui leur semblait une monstrueuse erreur judiciaire, Voltaire et France ont connu une gloire qu'aucun mérite littéraire n'aurait jamais pu leur acquérir. C'est l'homme aux Calas qu'acclamait la population parisienne en 1778, et c'est au défenseur de Dreyfus que le gouvernement décrétait des obsèques nationales en 1924. [...] En réalité, la réaction de Voltaire et de France est la même - il est un type d'injustice qu'ils ne peuvent supporter, c'est le sacrifice de l'individu au fanatisme, quel qu'il soit." Jean Sareil, *Anatole France et Voltaire*, Genève-Paris: Droz-Minard, 1961, pp. 307-308.

"Le dernier des récits attribués à Bergeret, « L'Affaire Crainquebille », est aussi un récit allégorique, malgré son apparent réalisme. Tout d'abord parce qu'il est une transposition de l'affaire Dreyfus à un cas, il est vrai, de valeur plus générale, mais analogique. Ici comme dans l'affaire Dreyfus, il est avant tout question de la structure même de la justice." Marie-Claire Bancquart, *Anatole France, polémiste*, Paris: Nizet, 1962, p. 364.

tique des institutions judiciaires; c'est même son moyen majeur.²

Posteriormente, Anatole France amplía esta obra con una segunda serie de crónicas, que también sale a la luz en *Le Figaro* (del 10 al 17 de enero de 1901) y en la que aparece el desenlace definitivo. *L'Affaire Crainquebille* es publicado en su totalidad por primera vez en 1901. En la siguiente edición, en 1902, el título sufre una variación y pasa a ser únicamente *Crainquebille*.³

Estas dos circunstancias, la modificación del relato en su extensión y el cambio de título, tienen una gran importancia. Anatole France quiso dar una dimensión temática diferente a su creación, un alcance significativo que incluyera y a la vez sobrepasara la crítica de la justicia y de la sociedad. Presenta aquí una reflexión pesimista sobre la condición humana, sobre sus flaquezas y miserias, especialmente sobre la soledad del individuo, en permanente e inútil búsqueda de alguna forma de unión y de comunicación con sus semejantes que dé estabilidad a una vida sentida como angustia por su propia fugacidad esencial, como un discurrir imparable en el tiempo hacia la muerte:

Il y a chez France une conscience intime anxieuse de l'existence sans havre. Exister, c'est pour lui, au niveau de l'existence concrète, être instable, dans un écoulement sans fin. Seule l'union vivante avec un être, ou les êtres, stabiliserait ce mouvement. Mais une clôture impénétrable, cœur irréductible de l'amour ou incompréhension de la cité, le relance chaque fois. L'un des aspects du drame francien est là: dans l'opposition entre le mouvant et le figé, entre le mouvement qui creuse chaque instant de la durée, et l'arrêt qui contredit, qui trahit la vie. [...] Crainquebille l'ambulant, c'est surtout l'éternelle mouvance humaine, l'innocence inconsciente, cette profonde dérive de la vie qu'il figure à l'état pur, et qui se heurte à la rigidité abstraite d'un système clos où l'innocence et l'errance ne sont pas accueillies, mais toujours ignorées ou condamnées.⁴

Crainquebille tiene en sus diálogos la que se podría considerar como la forma de expresión más interesante de estos contenidos. Incluso cabría afirmar que son su manifestación esencial, por cuanto se admite, al menos en principio, que cualquier forma de conversación es una forma de contacto entre las personas y, en consecuencia, hace desaparecer la soledad y el aislamiento. Así pues, Anatole France lleva a cabo toda una manipulación de los pasajes dialogados de

2 Jean Levaillant, *Les aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Paris: Armand Colin, 1965, p. 590.

3 A partir de 1904, *Crainquebille* será publicado junto con una serie de relatos breves, con el título colectivo de *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits véritables*.

4 Jean Levaillant, *op. cit.*, p. 601.

Crainquebille, con el objeto de hacer de ellos un vehículo privilegiado de su pensamiento. Su proceder consiste aquí en concederse a sí mismo, bajo la figura del narrador, un alto grado de presencia en dichos pasajes. De esta forma consigue dejar claro ante los ojos del lector su completo dominio sobre la palabra de los personajes.

Esta penetración en los diálogos se efectúa de tres maneras. La primera supone transferir directamente a los personajes el discurso del narrador. Es cierto que todo autor literario mantiene un control total sobre su propia creación y que, en lo referente a las obras narrativas,

el diálogo de apariencia espontánea [...] está tan controlado por el autor como cualquier otra forma de discurso que recoja su voz directamente.⁵

Sin embargo, Anatole France suprime tal espontaneidad y juega con las barreras que separan la instancia del narrador, omnisciente en esta obra, de la dimensión en la que se sitúan los personajes, para conferir su propia capacidad dialéctica a alguno de ellos. Una manifestación de este tipo de injerencia se da cuando el narrador no se limita a contar la historia, sino que inventa un tipo de diálogo imposible, que los personajes jamás hubieran realizado dentro de su universo ficticio. Esto es lo que ocurre con *Crainquebille* en el comienzo del relato, cuando se encuentra detenido y en disposición de ser juzgado. Este vendedor ambulante, de origen social humilde, sin cultura ni formación, se caracteriza por su escaso dominio del lenguaje a unos niveles muy elevados. Su competencia lingüística no sobrepasa el ámbito de uso coloquial, aunque, desde luego, es suficiente para desenvolverse en el medio callejero donde discurre habitualmente su vida. En consecuencia, resulta totalmente extraño y, además, contrario a la concepción con la que ha sido construido este personaje, dotarle de una capacidad oratoria al alcance solamente de un brillante jurista. Pero esto es precisamente lo que hace Anatole France al poner en boca de *Crainquebille* elocuentes palabras que dan forma a elaboradas reflexiones acerca del Código Civil y del derecho canónico, así como de las relaciones entre Iglesia y Estado, y que van dirigidas al juez Bourriche, que es quien se ocupa de su caso:

L'Église du Christ enseigne comme autrefois que seuls sont légitimes les pouvoirs auxquels elle a donné l'investiture. Or la République française prétend encore ne pas relever de la puissance pontificale. Crainquebille pouvait dire avec quelque raison:

«Messieurs les juges, le Président Loubet n'étant pas oint, ce Christ, pendu sur vos têtes, vous récite par l'organe des conseils et des papes. Ou il est ici pour vous rappeler les droits de l'Église, qui infirment les

5 María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, 1992, p. 162.

vôtres, ou sa présence n'a aucune signification raisonnable».⁶

El diálogo en el que se integra esta réplica es completamente imaginario, es un producto de la inventiva del autor-narrador y no tiene entidad real alguna dentro del universo ficticio de esta obra. El mismo Anatole France se encarga de dejarlo claro, señalando además que Crainquebille, lejos de comportarse ante el tribunal como un abogado experto, se encuentra completamente impresionado, incluso asustado, por la aparente magnificencia de todo el mecanismo judicial que se dispone a actuar sobre él:

Mais Crainquebille ne se livrait à aucune considération historique, politique ou sociale. Il demeurait dans l'étonnement. L'appareil dont il était environné lui faisait concevoir une haute idée de la justice. Pénétré de respect, submergé d'épouvante, il était prêt à s'en rapporter aux juges sur sa propre culpabilité.⁷

Este procedimiento de intervención en los diálogos presenta otra modalidad que no se desarrolla como invención, sino como un comentario del narrador sobre alguna actuación de los personajes, expuesto en primera persona, como si éstos fueran sus autores y en un lenguaje que no es el suyo: la voz narrativa vuelve así a serles prestada. En un momento más avanzado de la obra, cuando, dando un salto atrás en el tiempo, se cuentan las circunstancias concretas que han llevado a Crainquebille ante los tribunales, se puede ver al protagonista, en plena calle Montmartre, crispado por la insistencia del agente Bastien Matra en hacerle circular con su carro, al objeto de evitar entorpecer el tráfico rodado. La amenaza de una multa provoca en el humilde comerciante una reacción consistente en una mirada más triste y abatida que indignada, que es traducida por el narrador en sus propios términos:

En entendant ces paroles, Crainquebille haussa lentement les épaules et coula sur l'agent un regard douloureux qu'il éleva ensuite vers le ciel. Et ce regard disait: «Que Dieu me voie! Suis-je un contempteur des lois? Est-ce que je me ris des décrets et des ordonnances qui régissent mon état ambulatorio? À 5 heures du matin, j'étais sur le carreau des Halles. Depuis 7 heures, je me brûle les mains à mes brancards en criant: "Des choux, des navets, des carottes!" J'ai soixante ans sonnés. Je suis las. Et vous me demandez si je lève le drapeau noir de la révolte. Vous vous moquez et votre raillerie est cruelle.»⁸

6 Marie-Claire Bancquart (ed.), *Anatole France. Œuvres*, 4 vols, Paris: Gallimard, Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1984, 1987, 1991, 1994, vol. 3, p. 724.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, pp. 726-727.

Esta capacidad de elocución, tan cuidada y elaborada, no corresponde, insistimos a Crainquebille. Sin embargo, el hecho de que el narrador le *preste* su discurso (aunque no llegue nunca a expresarse así) sirve para establecer una clara oposición entre éste y la auténtica manera de hablar del personaje, bien reflejada en su objeción a la indicación que por tercera vez le hace el policía para que desplace su puesto ambulante:

«Vous n'entendez donc pas, quand je vous dis de circuler!»

Crainquebille avait de rester en place une raison trop considérable à ses yeux pour qu'il ne la crût pas suffisante. Il l'exposa simplement et sans art:

«Nom de nom! puisque je vous dis que j'attends mon argent».⁹

Este contraste cobra más realce, si cabe, al ver que la interpretación de la mirada de Crainquebille está precedida, como se acaba de indicar, por una advertencia de sanción, formulada como sigue:

«Voulez-vous que je vous f... une contravention?»¹⁰

La segunda vía por medio de la cual el autor-narrador interviene en los momentos dialogados de la obra constituye, en realidad, un recurso literario habitual en las producciones narrativas de Anatole France. Consiste en situar en el interior de la historia relatada, con un mayor o menor grado de implicación y de participación en la misma, a un personaje que ejerce la función de portavoz de las ideas y de la sensibilidad del autor¹¹.

Una vez terminado el juicio de Crainquebille, tiene lugar un cambio de impresiones entre dos hombres que han podido presenciarlo. Uno se llama Jean Lermite y el otro Joseph Aubarrée, y ambos dan su opinión acerca de este proceso. Aunque esta conversación está integrada dentro de la ficción narrativa, podría considerarse que durante su desarrollo se detiene o, cuando menos, se ralentiza el ritmo al que discurre la historia. Anatole France considera necesario hacer esto para introducir un comentario propio, no tanto sobre el suceso concreto al que han asistido o la figura del juez Bourriche¹² como sobre el valor y la esencia de la justicia, la moral y las costumbres de la sociedad de su tiempo. Por este motivo, se puede decir que el lector se encuentra, más que ante un diálogo, ante una exposición de ideas que el autor ha querido expresar sirviéndose de

9 *Ibidem*, p. 726. El propio narrador señala que esta réplica por parte de Crainquebille está realizada "simplement et sans art." *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 Esto es lo que ocurre, entre otros, con Paul Vence, en *Le Lys rouge*, con el doctor Trublet, en *Histoire comique*, con Brotteaux des Îlettes, en *Les Dieux ont soif*, con Nectaire, en *La Révolte des anges*, o con Monsieur Dubois en *La Vie en fleur*. Vid. Marie-Claire Bancquart: *Les Écrivains et l'histoire, d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris: Nizet, 1966, p. 98; Marie-Claire Bancquart: (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 1405 y vol. 4, pp. 1358-1360.

12 No hay que olvidar que el título del capítulo de esta obra dedicado a la conversación entre Jean Lermite y Joseph Aubarrée es "Apologie pour M. le Président Bourriche".

estos dos personajes. Es, por lo tanto, una voz única la que habla, la del novelista, aunque desdoblada en dos interlocutores, para así presentar de forma más clara y diferenciada los distintos aspectos de su pensamiento sobre los temas tratados.

El tercer medio de manejo y control de los diálogos es en realidad un rasgo común a cualquier otra obra narrativa. Viene dado por los pasajes en los que el narrador desarrolla una labor de considerable importancia, consistente en situar de forma adecuada las conversaciones y en mostrar las evoluciones de los personajes que intervienen en ellas. De esta manera, se da expresión a lo que se ha dado en llamar relaciones verticales entre el monólogo envolvente del narrador y los intercambios comunicativos entre los protagonistas de la historia¹³.

En virtud de esta clase de relaciones y de un modo general, la voz narrativa de cualquier relato puede, al menos en principio, introducir y poner fin a los diálogos, ofrecer información sobre ellos y también incluir comentarios con intenciones muy diversas. Podría incluso incorporar a su discurso palabras y expresiones que no le corresponden a ella, sino a sus personajes:

La palabra del narrador, en general, envuelve, distribuye, interpreta, comenta y valora las palabras de los personajes y llega a fundirse con ellas cuando con actitud irónica o simplemente dándoles una función caracterizadora, traslada a su propia expresión términos que son propios de la verbalización de los personajes y que han sido marcados como tales.¹⁴

Sin embargo, en lo concerniente a *Crainquebille*, la manifestación más importante de manipulación de los diálogos de los personajes desde el monólogo del narrador consiste en ejercer una especie de labor de asistencia dialéctica al protagonista de la historia. Por medio de sus comentarios, el autor-narrador completa, aclara y enriquece las intervenciones del vendedor ambulante, caracterizadas, tanto en la calle como en el tribunal, por su pobreza y también por su escasa claridad. Ya en el momento en que es detenido, llevado a la comisaría y encerrado en una celda, Anatole France expone la idea de la ayuda que otras personas mejor preparadas podrían dispensarle para que pudiera expresar adecuadamente su punto de vista en el conflicto en el cual se ha visto envuelto. Sin embargo, este auxilio se le va a negar completa y sistemáticamente:

Le troisième jour, il reçut la visite de son avocat,
maître Lemerle, un des plus jeunes membres du

13 "Desde una perspectiva estrictamente lingüística, el diálogo puede ser analizado en dos direcciones: una de tipo horizontal, considerando al diálogo en su transcurso como expresión lineal y progresiva; otra de tipo vertical que considera al diálogo en las relaciones que pueda tener con otros discursos en los que se integra." María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 117. "Cuando hablamos de las relaciones verticales del diálogo [...] nos referimos más bien a los discursos, más frecuentes en la obra narrativa, pero también posibles en el lenguaje oral y en otros géneros literarios, en los que un texto monologal incluye en sus términos el diálogo de otros sujetos." *Ibidem*, p. 120.

14 *Ibidem*, p. 180.

barreau de Paris, président d'une des sections de la «Ligue de la Patrie française».

Crainquebille essaya de lui conter son affaire, ce qui ne lui était pas facile, car il n'avait pas l'habitude de la parole. Peut-être s'en serait-il tiré pourtant, avec un peu d'aide. Mais son avocat secouait la tête d'un air méfiant à tout ce qu'il disait¹⁵.

Cuando Crainquebille debe declarar en presencia del juez Bourriche por su supuesto delito, ante la pregunta de si reconoce haber insultado al agente Bastien Matra gritándole: "Mort aux vaches!", sólo consigue decir:

J'ai dit: "Mort aux vaches!" parce que monsieur l'agent a dit: "Mort aux vaches!" Alors j'ai dit: "Mort aux vaches!"¹⁶

Estas palabras son objeto de explicación por parte del autor-narrador, quien, desde su posición ajena al desarrollo de la ficción comenta:

Il [Crainquebille] voulait faire entendre qu'étonné par l'imputation la plus imprévue il avait, dans sa stupeur, répété les paroles étranges qu'on lui prêtait fausement et qu'il n'avait certes point prononcées. Il avait dit: « Mort aux vaches! » comme il eût dit: « Moi! tenir des propos injurieux, l'avez-vous pu croire?»¹⁷

Con mayor motivo, el silencio de Crainquebille ante una nueva pregunta del juez va seguido de otra intervención del autor-narrador, destinada a dejar claro el valor significativo de esta falta de respuesta. Esto sucede cuando se le pide al protagonista que diga si considera que el insulto ha sido proferido antes por el policía. En este momento, el interrogatorio alcanza para él un nivel de complejidad que le sobrepasa, y ya no se siente capaz de responder:

«Prétendez-vous, dit-il [el juez Bourriche], que l'agent a proféré ce cri le premier?»

Crainquebille renonça à s'expliquer. C'était trop difficile.¹⁸

Los monólogos de Crainquebille cobran una especial importancia al final del relato, cuando el aislamiento que se ve obligado a sufrir como consecuencia del rechazo social por su encarcelamiento le priva del contacto habitual con los demás, clientes o amigos. Semejante situación implica la disminución de los intercambios comunicativos hasta su práctica desaparición. La presencia de la voz narrativa es también aquí indispensable, tanto para reflejar, con su propio

15 Marie-Claire Bancquart (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 729.

16 *Ibidem*, p. 730.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

discurso¹⁹, los pensamientos del personaje, las imágenes que pasan por su mente y le recuerdan tiempos mejores:

Le soir, assis sur un panier, il songea, et il eut conscience de sa déchéance. Il se rappela sa force première et ses antiques travaux, ses longues fatigues et ses gains heureux, ses jours innombrables, égaux et pleins; les cent pas, la nuit, sur le carreau des Halles, en attendant la criée; les légumes enlevés par brassées et rangés avec art dans la voiture, le petit noir de la mère Théodore avalé tout chaud d'un coup, au pied levé, les brancards empoignés solidement; son cri, vigoureux comme le chant du coq, déchirant l'air matinal, sa course par les rues populeuses, toute sa vie innocente et rude de cheval humain, qui, durant un demi-siècle, porta, sur son étal roulant, aux citadins brûlés de veilles et de soucis, la fraîche moisson des jardins potagers²⁰,

como para acompañar con algún comentario amplificador juicios y valoraciones de Crainquebille acerca de sí mismo y de su penosa situación:

«Non! j'ai plus le courage que j'avais. Je suis fini. Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. Et puis, depuis mon affaire en justice, je n'ai plus le même caractère. Je suis plus le même homme, quoi!»

Enfin il était démoralisé. Un homme dans cet état-là, autant dire que c'est un homme par terre et incapable de se relever. Tous les gens qui passent lui pilent dessus.²¹

Estas tres formas de intervención del narrador en los diálogos de los personajes tienen un fondo significativo e intencional común. La abundancia, la fluidez y la brillantez dialécticas de la voz narrativa consiguen, por un efecto de contraste buscado de forma evidente por Anatole France, mostrar con la mayor claridad las carencias de expresión y de reflexión de, al menos, algunos de los personajes. Por una parte, el primero y el tercero de los procedimientos expuestos sirven, como se ha visto, para enseñar la pobreza del lenguaje de Crainquebille. Pero, por otra parte, la conversación entre Jean Lermite y Joseph Aubarrée da expresión a la total incapacidad o, si se quiere, absoluta falta de voluntad del juez Bourriche para detenerse a reflexionar sobre el auténtico sentido de la justicia. Sobre este tema, el primero de estos dos personajes desarrolla un razonamiento prolijo y perfectamente expuesto, que el propio Bourriche jamás se hubiera molestado en realizar. En su opinión, es decir, según el pensamiento de

19 Vid., en relación con esto, María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, pp. 67-70.

20 Marie-Claire Bancquart (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 743.

21 *Ibidem*.

Anatole France, el orden, la estructura y el funcionamiento de la sociedad se basan en la desigualdad, en la superioridad del más fuerte, en el robo, la conquista y la usurpación. El papel de la justicia es, precisamente, dar completa legitimidad a estas situaciones y velar por su mantenimiento, por su perpetuación:

Le président Bourriche a profondément pénétré l'esprit des lois. La société repose sur la force, et la force doit être respectée comme le fondement auguste des sociétés. La justice est l'administration de la force. [...] La justice est la sanction des injustices établies. La viton jamais opposée aux conquérants et contraire aux usurpateurs? Quand s'élève un pouvoir illégitime, elle n'a qu'à le reconnaître pour le rendre légitime.²²

Por su parte, Joseph Aubarrée responde a su interlocutor, definiendo el proceder del magistrado con mucha mayor claridad, concisión y realismo:

Si vous voulez avoir mon avis, je ne crois pas que monsieur le président Bourriche se soit élevé jusqu'à une si haute métaphysique. À mon sens, en admettant le témoignage de l'agent 64 comme expression de la vérité, il fit simplement ce qu'il avait toujours vu faire. C'est dans l'imitation qu'il faut chercher la raison de la plupart des actions humaines. En se conformant à la coutume on passera toujours pour un honnête homme. On appelle gens de bien ceux qui font comme les autres.²³

En última instancia, lo que Anatole France consigue con estas técnicas narrativas y discursivas es reflejar los contenidos significativos expuestos anteriormente. Crainquebille desprovisto de un nivel adecuado de competencia lingüística para poder defenderse del delito que se le imputa, es mucho más que la víctima de un error judicial. Es el hombre solo, inerme ante la fugacidad y el carácter huidizo de la realidad y de su propia existencia, e incapaz, a pesar de sus intentos por comunicarse con sus semejantes, de salvarse de esta circunstancia. La prisión y el silencio a su alrededor es todo lo que consigue:

Crainquebille ne peut s'exprimer, mais nous le sentons moins à la pauvreté de son langage qu'au talent oratoire qu'il déploie dès que l'auteur le souffle. Celui-ci n'aurait pas été condamné, il aurait intéressé le président à son cas. Ainsi Crainquebille ne va en prison que parce qu'il est Crainquebille, une victime.²⁴

²² *Ibidem*, pp. 735-736.

²³ *Ibidem*, p. 737. En relación con el concepto de Anatole France sobre la moral y las costumbres sociales, vid. Marie-Claire Bancquart (ed.), *op. cit.*, vol. 4: *L'île des pingouins*, p. 41; *La Révolte des anges*, pp. 648 y 694.

²⁴ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 329.

France accentue, dans la dernière version [de este relato] « l'immense besoin de sympathie » de Crainquebille, se heurtant chaque fois à un silence que personne ne cherche à rompre.²⁵

El juez Bourriche, que actúa en el ejercicio de la administración de justicia de un modo básicamente irracional, inhumano, por cuanto es fiel a unos hábitos que jamás se ha preocupado de analizar y de cuestionar en su validez, no es solamente una encarnación de una institución judicial que funciona con una mecánica aplastante y cruel. Es también una representación de la colectividad social que rechaza a Crainquebille después de su encierro y da continuidad a la condena con la misma falta de consideración, manteniéndose ajena a toda actitud razonable. Incluso, a un nivel más amplio y de mucho mayor alcance, podría decirse que es una especie de síntesis de la humanidad, de la especie humana en su conjunto y en su historia. Anatole France mantuvo durante toda su vida una concepción radicalmente negativa acerca del hombre, al que consideraba malo por naturaleza e incapaz por completo de evolucionar hacia una mejora esencial. Por lo tanto, un aspecto de capital importancia en su pensamiento es

l'idée d'une nature éternelle de l'homme, qui ne diffère guère de l'idée qui s'en faisait Voltaire: l'homme est mauvais et tout ce qu'on peut espérer, c'est de le rendre plus supportable à lui-même et aux autres. Ceux qui le proclament bon et cherchent à établir la vertu sur la terre sont de dangereux métaphysiciens, des fanatiques qui ne comprennent pas que nous sommes placés entre deux abîmes d'ignorance: le monde et nous-mêmes.²⁶

Esta visión crítica del hombre implica inevitablemente una concepción pesimista sobre la historia de la humanidad. En opinión de Anatole France, el devenir de la especie humana es parte de la historia natural, se integra en el conjunto de la vida universal, de la cual no constituye más que un simple aspecto desprovisto de una importancia o de un protagonismo que la haga especial²⁷. Además, esta misma circunstancia determina el destino del hombre, que no es otro que la muerte y la desaparición, sin que esto suponga una alteración de gran relevancia en el desarrollo de la existencia del planeta. En otra obra de este autor, *Sur la pierre blanche* (1905), el personaje de Jean Boilly expresa estas ideas con total claridad:

Nous appartenons à une espèce définie. L'évolution de l'espèce est forcément comprise dans la définition de l'espèce. Elle ne comporte pas d'innies métamorphoses. On ne peut concevoir l'humanité après

²⁵ Jean Levaillant, *op. cit.*, p. 602.

²⁶ Marie-Claire Bancquart, *op. cit.*, pp. 109-110.

²⁷ Vid. *ibidem*, p. 94.

sa transformation. Une espèce transformée est une espèce disparue. Mais quelle raison avons-nous de croire que l'homme est le terme de l'évolution de la vie sur la terre? [...] Non, l'homme n'est ni le principe ni la fin de la vie terrestre. Avant lui, sur le globe, des formes animées se multiplièrent au fond des mers, dans le limon des plages, dans les forêts, les lacs, les prairies et sur les montagnes chevelues. Après lui, des formes nouvelles se multiplieront encore. Une race future, sortie peut-être de la nôtre, n'ayant, peut-être, avec nous aucun lien d'origine, nous succédera dans l'empire de la planète. Ces nouveaux génies de la terre nous ignoreront ou nous mépriseront.²⁸

En consecuencia, Anatole France concibe que la historia del hombre no es en absoluto un progreso, una evolución hacia un estado futuro de perfección. No hay motivo para tal optimismo, pues la revisión del pasado muestra la permanencia de los seres humanos en el error y la maldad:

Pour France, il n'y a pas plus de conscience des peuples orientée en un seul sens que de conscience universelle: la constance dans les mensonges implique seulement que nous sommes condamnés sans remède à la relativité, et attirés par tout ce qui peut aggraver l'absurdité de notre position. Nous ne nous expliquons pas le monde extérieur; d'autre part, à l'intérieur de notre espèce, règnent un chaos et une confusion que nous entretenons d'âge en âge, sans progrès possible. [...]

Ainsi est établie une sorte de pérennité de la nature humaine dans le mal. Tout s'écoule, notre temps, pure création de notre esprit, n'est qu'un reflet de l'universel passage à la mort. Mais d'un autre côté, tout se répète; l'image héraclitéenne du fleuve toujours semblable et renouvelé correspond à la philosophie de France.²⁹

La reiteración en el mal se refleja precisamente en Bourriche, que dicta sentencia por imitación de lo que ha visto hacer a otros jueces, por la simple inercia que establece la costumbre. La muerte es encarnada por el propio Crainquebille, quien, al final de la historia, después de haber intentado sin éxito ser encarcelado por insultar (esta vez realmente) a otro agente de policía, "la tête basse, et les bras ballants, s'enfonça sous la pluie dans l'ombre"³⁰. La incapacidad dialéctica de este personaje, demostrada una última vez cuando trata de explicar al policía por qué le ha dicho: "Mort aux vaches!", lo infructuoso de sus tentativas

28 Marie-Claire Bancquart (ed.), *op. cit.*, vol. 3, pp. 1129-1130.

29 Marie-Claire Bancquart, *op. cit.*, p. 109.

30 Marie-Claire Bancquart (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 745.

de dar expresión en palabras a las cosas y a las ideas, manifiestan que le resulta imposible retener y dar una cierta forma de permanencia a la realidad por medio del lenguaje, y que tampoco puede comunicarla a sus semejantes. Crainquebille representa la existencia humana como un permanente exilio con respecto al mundo y a la sociedad, que no tiene más final que la muerte³¹.

Este relato es, pues, un reflejo de la visión escéptica y pesimista que su autor tiene sobre el hombre, presentada desde dos enfoques diferentes, pero complementarios: como individuo y como colectivo social y, en última instancia, como especie animal. Los diálogos (y también los monólogos) constituyen, como se ha anticipado, la forma privilegiada y especialmente interesante que Anatole France, con plena consciencia, ha utilizado para desarrollar estos contenidos. El control que ejerce sobre estos pasajes de la obra es, además de absoluto (como es lógico, puesto que son producto de su propia facultad creativa), ostensible, evidente, manifiesto. El autor quiere *enseñar* su presencia, travestido en narrador, con el objeto de mostrar al lector en qué sentido ha de interpretar este relato. No es su deseo ofrecer la sensación de que los personajes de *Crainquebille* conversan (o monologan) con plena autonomía. No quiere que su obra sea una especie de encrucijada de ideas intercambiadas y contrastadas libremente por los protagonistas, sin el condicionamiento que constituye la presencia del narrador, con sus comentarios y valoraciones; en tal caso, sería el lector quien debería sacar sus propias conclusiones sobre el discurso de los personajes³².

Cuando interviene el narrador o el sujeto lírico para anunciar, dirigir, moderar o valorar las voces del texto, el lector recibe una interpretación del conjunto necesariamente; cuando no hay narrador o sujeto que refiera los diálogos, el lector se ve obligado a realizar por su cuenta una organización y una síntesis coherente de las distintas posiciones que se le han ofrecido, que pueden ser matizaciones de una visión única sobre el tema, o pueden ser contrastes bastante alejados ideológica o axiológicamente, pero que en cualquier caso habrá que interpretar en armonía.³³

Muy al contrario, Anatole France pretende transmitir un mensaje único, sin dar margen a ambigüedades interpretativas. *Crainquebille* es para él el ve-

31 "Celui-ci [Crainquebille] n'a plus pour lui que le décor de l'obscur et de l'instinct, cet élément liquide dont on a déjà vu qu'il est chez France le symbole de l'angoisse, de l'écoulement, de la séparation sous toutes ses formes. C'est l'eau qui envahit sa soupente, la bruine froide qui accompagne sa dernière sortie, le sergot « à demi sorti des eaux » sur le lac de la rue, le ruisseau où il patauge, la pluie noire où il s'enfonce, et enfin, selon une exégèse de France, le fleuve où va se jeter cet errant, qui retourne, étranger au monde nécessairement injuste des hommes ensemble, aux éléments originels de la mouvance et du néant, l'eau et la nuit." Jean Levaillant, *op. cit.*, pp. 603-604.

32 "El diálogo en sí mismo [...] parece responder, en principio, a una actitud no dogmática del autor, ya que éste, bien sea en forma directa, o por medio de la figura ficcional de un narrador, es el dueño de las palabras (discurso) y del montaje de la obra (historia-argumento). Si da entrada en el discurso a otras voces, las de los personajes, renuncia, sin duda, a sus privilegios de creador y artífice de la palabra." María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 161.

33 *Ibidem*, p. 162.

hículo de unas ideas, de un pensamiento, y su objetivo es que éstos sean percibidos con claridad. No parece haberse planteado la posibilidad de la libertad interpretativa del lector, y, si lo ha hecho, se diría que se propone evitarla:

El texto literario convierte al discurso dialogado en recurso manipulable a favor de una tesis o de una historia o de una concepción del personaje. De este modo, sin perder la convencionalidad de autonomía, de espontaneidad, que hace verosímil la actitud abierta y objetiva del narrador, el diálogo literario puede ser tan dogmático como el monólogo.³⁴

Esto no significa, en modo alguno, que Anatole France haya querido hacer de este relato un panfleto concebido, elaborado y publicado al exclusivo servicio de la difusión de determinadas convicciones acerca del funcionamiento de la justicia en la Francia de finales del siglo XIX y de comienzos del XX. Como ya se ha visto, *Crainquebille* contiene una hondura temática que por sí sola salva a esta obra de todo sectarismo. Más bien se diría que este autor necesita, de alguna manera, comunicarse directamente, sincerarse con los posibles receptores de su trabajo literario, mantener con ellos algo parecido a un diálogo³⁵, a un contacto que pueda realmente tener éxito. Dada su concepción de la vida y de la condición humana, se podría considerar que Anatole France tiene en el personaje del vendedor de frutas ambulante su reflejo, su doble en la ficción y que, al igual que él intenta hacerse entender por los demás, sobrepasar las barreras de su subjetividad³⁶ para integrarse en ellos y evitar así la negrura de la soledad y la fugacidad de la vida.

Bibliografía

- Anatole France, *humanisme et actualité*. Actes du colloque pour le cent cinquantième anniversaire de la mort d'Anatole France, éd. Marie-Claire Bancquart et Jean Dérens, Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1994.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, 1992.
- BANCQUART, Marie-Claire, *Anatole France, polémiste*, Paris: Nizet, 1962.
- Les Écrivains et l'histoire, d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris: Nizet, 1966.

34 *Ibidem*, p. 165.

35 A este respecto, vid. *ibidem*, pp. 71-80.

36 Anatole France llevaría a cabo así un intento, infructuoso desde su inicio, según sus propias convicciones, por salir de sí mismo y darse a conocer *objetivamente* a los demás, es decir, a las otras subjetividades: "La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. C'est une de nos plus grandes misères. Que ne nous donnerions-nous pas pour voir, pendant une minute, le ciel et la terre avec l'œil à facettes d'une mouche, ou pour comprendre la nature avec le cerveau rude et simple d'un orang-outang? Mais cela nous est bien défendu." Texto de Anatole France, publicado en *La Vie littéraire*, Ire série, introduction, Paris: Calmann-Lévy, 1888, y reproducido en Roger Fayolle, *La critique littéraire*, Paris: Armand Colin, 1964, p. 305.

BANCQUART, Marie-Claire (ed.), *Anatole France. Œuvres*, 4 vols., Paris: Gallimard, Coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 1984, 1987, 1991, 1994.

FAYOLLE, Roger, *La critique littéraire*, Paris: Armand Colin, 1964.

FRANCE, Anatole, *Crainquebille*. Récit/lecture de Pierre Dumayet, Arles: Actes Sud, 1992.

LEVAILLANT, Jean, *Les aventures du scepticisme. Essai sur l'évolution intellectuelle d'Anatole France*, Paris: Armand Colin, 1965.

MAYORALAS GARCÍA, José: "«Mort aux vaches!» et/ou l'injure classique réabsorbant la dialectique des persécutés/persécutants (dans "Crainquebille" d'Anatole France)", *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 2, 1988, pp. 155-163.

SAREIL, Jean, *Anatole France et Voltaire*, Genève-Paris: Droz-Minard, 1961.



Brigitte LEGUEN y Doina POPA-LISEANU

(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Réflexions sur les convergences entre la nouvelle histoire et la littérature

Au commencement des années 70, le grand public découvre, grâce principalement aux médias, l'existence d'une "nouvelle histoire". En fait, celle-ci était déjà vieille depuis plus ou moins quarante ans; son acte de baptême, signé par les "grands fondateurs", Marc Bloch et Lucien Febvre, était apparu dans les *Annales d'histoire économique et sociale*, revue fondée en 1929 et dont le titre, dûment choisi, faisait référence à une nouvelle manière de penser et de faire l'histoire, caractérisée en premier lieu par l'aspiration à la totalité. L'entre-deux-guerres va être marqué par la lutte acharnée menée par cette "école des Annales" contre les tenants de l'histoire positiviste, représentée fondamentalement par les milieux universitaires traditionnels et par l'Ecole des Chartes. La victoire des premiers sera presque totale, s'étendant partout en France et aussi dans une grande partie du monde, surtout en Europe du Sud (l'Italie et l'Espagne); tandis que les Anglo-Saxons et les Allemands manifesteront encore, jusqu'au moment du postmodernisme, quelques réticences envers ce qu'ils ont appelé le "french impressionism".

Cette "nouvelle histoire", qui par ailleurs s'est définitivement imposée dans la recherche et l'enseignement de l'histoire de nos jours, a fait main basse sur la littérature. Le recours au témoignage littéraire a été constant dans les œuvres de ses représentants les plus illustres. Mieux encore, la plupart d'entre eux ont considéré que la littérature était aussi leur domaine:

Historiques, la littérature et l'histoire littéraire le sont doublement. D'abord parce qu'elles sont dans l'histoire et qu'une lecture intemporelle des œuvres littéraires ne peut être au mieux qu'un point de vue provisoire. Ensuite et surtout parce qu'elles sont de l'histoire. La réalité historique c'est à la fois ce qu'on appelle "les réalités" — les structures économiques, sociales, politiques — et les produits non moins réels de l'imagination contemporaine des "réalités" — idées, mentalités, arts — et parmi eux la littérature et la réflexion sur la littérature¹.

1 Le Goff, J. (1974): Préface à *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois* d'Erich Köhler. Paris, Gallimard.

Nous allons revenir sur cette question de l'imaginaire, capitale pour la nouvelle histoire. Retenons pour le moment cette invasion, cette quasi-annexion de la littérature par les puissantes armées des nouveaux historiens.

Utilisation, manipulation du document littéraire, supplantation du créateur? G. Duby le reconnaît quand il affirme avoir voulu transporter le lecteur à Bouvines, lui avoir fait sentir la chaleur insupportable de juillet, la soif et l'épuisement des guerriers de l'an 1214². Mais la contamination qui en a découlé entre histoire et littérature a porté ses fruits dans les deux sens. Du côté de la littérature, le vieux roman historique à tradition romantique, rempli de "salgarismes", a été "revisité" par les postulats de la "nouvelle histoire" pour devenir la coqueluche du postmodernisme.

Le but de cette communication est précisément de montrer la complicité, parfois secrète, parfois avouée, qui a existé dans la deuxième partie de notre siècle entre l'histoire et la littérature; cette complicité ne sera pas posée en termes d'influences mais, comme le titre de notre travail l'indique, de convergences, de chemins dont les trajectoires parallèles sont amenées bien souvent à s'entrecroiser.

"Nouvelle histoire": enjeux et perspectives

L'histoire nouvelle est née en grande partie d'une révolte contre l'histoire positiviste du XIXe siècle, histoire fondée essentiellement sur le document écrit et dont l'objectif était celui de "raconter" les événements, surtout politiques. Marc Bloch et Lucien Febvre s'insurgent contre cette façon superficielle et simpliste de ne considérer que des faits politiques et fondent les "Annales" pour abattre les divisions qui séparaient l'histoire des sciences voisines, pour franchir les murs et pénétrer du côté de l'économique et du social. Cette volonté intégratrice et totalisante se perçoit encore mieux à partir de 1946, quand les "Annales", sous la seule direction de Lucien Febvre (Marc Bloch ayant été fusillé en 1944 par les Allemands) se transforment en "Annales. Economies. Sociétés. Civilisations" pour "donner une Histoire non point automatique, mais problématique, des problèmes pour le temps présent, pour permettre de vivre et de comprendre dans un monde en état d'instabilité définitive"³.

Soulever des interrogations, essayer de comprendre, voilà la nouvelle (admettons-le), en tout cas, la vraie tâche de l'histoire. L'historien n'a pas besoin de savoir, mais de comprendre, dit Lucien Febvre⁴. Ne plus écrire de tableaux synoptiques, de chronologies, d'arbres généalogiques, d'inventaires, mais des études de psychologie historique (comme les veut L. Febvre) ou d'anthropologie historique (comme les définit J. Le Goff).

2 Duby, G. (1973): *Le dimanche de Bouvines, 27 juillet 1214*. Paris, Gallimard.

3 Le Goff, J. (dir.) (1988): *La Nouvelle Histoire*. Editions Complexe, p. 36.

4 Febvre, L. (1968): *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Albin Michel, p. 29.

Trois livres fondateurs ouvrent la voie: celui de Marc Bloch, *La société féodale* (1939), est resté le modèle d'une histoire à problèmes, synthétique et comparatiste, qui dépasse l'histoire juridique des institutions vers une histoire du pouvoir et des pouvoirs, ouverte sur les différentes façons de penser et de voir présentes dans la société. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* (1942), ouvrage capital de Lucien Febvre, que nous allons commenter avec plus de détails au cours de cette communication, retrouve la longue durée des idées, des sentiments et des croyances à l'époque de la Renaissance française, tout en détruisant le mythe anachronique d'un Rabelais libre penseur. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, chef-d'œuvre de l'histoire nouvelle, conçu par Fernand Braudel pendant les cinq années de captivité passées à Mayence et à Lübeck, associe les événements au cadre naturel (géographique et historique) qui agit sur les volontés humaines.

Les trois exemples cités nous permettent de poser les enjeux de l'histoire nouvelle: reconsidération du document, retraitement du temps, remise au point des méthodes.

Le document: multiplicité versus partialité

Anti-événementielle et anti-politique (dans le sens étroit du mot "politique"), l'histoire nouvelle se veut totale. Elle pousse les historiens à sortir de leur tour d'ivoire pour aller travailler avec d'autres spécialistes, des domaines les plus variés, afin d'interpréter correctement une multiplicité de documents, tous les documents légués par le passé, écrit, oral, monumentaire, etc. Ces documents ne servent plus tellement à récolter des données, mais à relever des questions.

L'histoire nouvelle ne croit plus à l'innocence du document, puisqu'il est le produit d'un double choix: l'un, conscient ou inconscient, des sociétés du passé, soucieuses d'imposer une certaine image plutôt que de dire la "vérité"; l'autre, de l'historien, lui-même partiellement influencé par son milieu et son époque. Pas d'objectivité possible donc, et l'historien fera bien en s'exprimant à la première personne, d'assumer son "je": "Je sais bien: affaire de sentiment", tranche L. Febvre à propos de Rabelais; "Au-delà des personnalités, tant féminines que masculines, l'automne 1551, disions-nous, est un recommencement", dit Le Roy Ladurie en nous racontant la vie des trois Platter. Il faudra donc déstructurer le document, le "déconstruire", pour déceler ses conditions de production, pour démasquer ses intentions secrètes:

Qui détenait dans une société du passé la production des témoins qui, volontairement ou involontairement, sont devenus les documents de l'histoire? ... il faut cerner, expliquer les lacunes, les silences de l'histoire et asseoir l'histoire aussi bien sur ces vides que sur les pleins qui ont survécu⁵.

5 Le Goff, J. (dir.) (1988): *La Nouvelle Histoire*. Editions Complexe, p. 63

Le temps: longue durée versus événement

Quant au temps, l'histoire nouvelle construit une chronologie de la durée face à la chronologie de la date. Il faut abandonner la trame des événements pour formuler des problèmes qui ne se conçoivent que dans la durée: l'État, la religion populaire, la croissance économique, le mouvement des hommes, etc.

La méthodologie: comparer pour comprendre

Pour ce qui est des méthodologies, l'histoire nouvelle a misé fort sur le comparatisme, afin de dépasser une conception trop étroite du monde.

À partir de ces postulats, de nouvelles perspectives, de nouveaux champs de recherche s'ouvrent devant l'histoire: les mentalités, avec notamment l'analyse de l'outillage mental et de la sensibilité; les statistiques exploitées grâce aux ordinateurs (statistiques familiales, des conscrits, des prix, etc.); la connaissance du présent à laquelle doivent audacieusement (comme dit M. Bloch) prétendre les historiens; de nouveaux objets de recherche, tels que l'alimentation, le corps, les gestes, le mythe, le sexe, etc.

La littérature dans la nouvelle histoire

Mais, où est la littérature dans tout cela? Elle est présente depuis le tout début, comme l'indique le témoignage de deux grands écrivains, bien avant l'invention de la nouvelle histoire.

Il est bon qu'il y ait des archives de tout, afin qu'on puisse les consulter dans le besoin... Mais, après avoir lu trois ou quatre mille descriptions de batailles, et la teneur de quelques centaines de traités, j'ai trouvé que je n'étais plus guère instruit au fond. Je n'apprenais là que des événements ... En vain, je lis les Annales de France: nos historiens se taisent tous sur ces détails. Aucun n'a eu pour devise: *Homo sum, humani nil a me alienum puto*⁶

Les détails que Voltaire, puisqu'il s'agit bien d'un de ses textes de 1744, voulait apprendre, concernaient les forces d'un pays avant et après une guerre, ses vices et ses vertus, les registres de ses exportations, les changements dans les mœurs et dans les lois: l'histoire économique, démographique, des mœurs et des mentalités, des hommes, de tous les hommes, et pas uniquement des rois et de leurs exploits guerriers. Histoire totale, la même que revendiquera un siècle plus tard Chateaubriand:

il y faut tout faire entrer, depuis l'astronomie jusqu'à la chimie, depuis l'art du financier jusqu'à celui du manufacturier, depuis la connaissance du peintre, du

6 Voltaire, *Nouvelles Considérations sur l'histoire* (1744), cité par Le Goff, *op. cit.*, p. 47.

sculpteur et de l'architecture jusqu'à celle de l'économiste, depuis l'étude des lois ecclésiastiques, civiles et criminelles, jusqu'à celle des lois politiques⁷.

Avant donc Michelet et Simiand, principaux précurseurs de l'histoire nouvelle, celle-ci était réclamée et imaginée par le père de *Candide* et l'alter ego de *René*, deux penseurs, mais aussi (fondamentalement?) deux poètes, deux rêveurs, deux prophètes. La façon de concevoir scientifiquement l'histoire a profité de la capacité de la littérature d'anticiper intuitivement.

Dans la pratique journalière, l'histoire nouvelle et la littérature se sont croisées surtout au niveau du document. Dans cette volonté de tout embrasser, de tout comprendre, de tout dire, le nouvel historien s'empare avec avidité de tous les documents légués par les sociétés: une statistique, une courbe des prix, une carte, une photographie, du pollen fossile, un outil, un contrat de mariage, mais aussi (notamment) un tableau, un film, un chant, un poème, une farce, un roman. Ces derniers servent surtout à rendre compte d'une dimension essentielle qui manquait alors en grande partie à l'histoire, à savoir l'imaginaire, le rêve. Quels étaient les fantasmes qui peuplaient les nuits du passé, de quoi nos antécenseurs avaient-ils peur, qu'est-ce qui attirait leur curiosité, qu'est-ce qui les faisait rire, en qui, en quoi croyaient-ils, comment recevaient-ils la mort?

Plusieurs sont les témoins de l'imaginaire des sociétés passées: l'écrit produit directement comme tel, c'est-à-dire l'œuvre composée par un auteur; et aussi les traditions d'un peuple, d'une région, d'un milieu social, manifestées dans la culture populaire. De ce point de vue, les principales avancées de l'histoire nouvelle se sont produites dans les domaines de l'histoire médiévale et de l'histoire moderne. Les exemples sont nombreux, contentons-nous de quelques-uns, faute de temps. Jacques Le Goff a basé toute son analyse du Moyen Âge sur l'alternative entre culture savante et culture populaire, sur la dialectique culturelle des clercs et du peuple⁸. Georges Duby l'a montrée aussi à l'œuvre aux environs de l'an mil, dans les contacts que les hommes de ce temps établissent entre le monde visible et l'invisible⁹. Erich Köhler¹⁰ s'est servi des romans de Chrétien de Troyes pour illustrer la double vocation et la conscience historique de la chevalerie courtoise. Pour ce qui est de la Renaissance, Lucien Febvre¹¹ s'est emparé de la figure et de l'œuvre de Rabelais pour illustrer les "prisons de longue durée" (le mot appartient à Fernand Braudel) du mental collectif. Non, répondait-il à Abel Lefranc, Rabelais n'a pu être un libre penseur, dans un monde où la religion constitue la trame de la vie collective.

7 Chateaubriand, préface aux *Etudes historiques* (1831), cité par Le Goff, *op. cit.*, p. 48.

8 Le Goff, J. (1977): *Pour un autre Moyen Âge*. Paris, Gallimard.

9 Duby, G. (1967): *L'An Mil*. Paris, Julliard.

10 Köhler, E. (1956): *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*. Traduction française d'Eliane Kaufholz. Paris, Gallimard, 1974.

11 Febvre, L. (1942 et 1968): *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*. Paris, Albin Michel.

Mais pourquoi chercher du côté de la littérature? Que nous apporte-t-elle? demande Michel Vovelle¹². Jacques Le Goff répond à propos du livre d'Erich Köhler sur les romans courtois:

Ainsi Erich Köhler montre dans ce livre à la fois comment la littérature exprime la conscience historique de l'époque où elle a été produite et le genre de témoignage historique qu'elle constitue: une réalité qui n'est pas le reflet des autres réalités mais qui fait partie avec elle d'une même globalité historique et en révèle les problèmes et les tensions. Erich Köhler ne demande pas aux œuvres littéraires de dire ce qu'elles n'ont pas eu pour fonction de dire mais leur fait signifier ce qu'elles devaient signifier¹³.

Lucien Febvre s'écriait déjà en 1942: "Un reflet de son époque, Rabelais? Mais non". Alors, pourquoi l'avoir choisi? Il s'explique amplement dans les pages sur "Le problème et la méthode":

D'abord, Rabelais a laissé dans ses écrits des pages entières consacrées aux problèmes qui divisent le plus ses contemporains. Problèmes de l'âme et de son immortalité, de la résurrection et de l'autre vie. Problèmes du miracle, de la toute-puissance du Créateur, des résistances de l'ordre naturel aux libres vouloirs de la divinité. ...Autour de quoi se groupent des centaines d'allusions à d'autres querelles, non moins intéressantes. Le tout, exposé par un écrivain, le plus grand artiste en prose de son temps.

... D'un mot, pourquoi Rabelais? Parce que toute étude attentive du roman et de la pensée rabelaisienne met en cause, par-delà l'œuvre même, l'évolution totale du siècle qui le vit naître. Qui le fit naître.¹⁴

Deux idées lourdes de conséquences s'en dégagent: la première concerne la complicité, le "compagnonnage" (le mot est de Vovelle) entre l'histoire littéraire et l'histoire des mentalités. La littérature semble la mieux placée pour expliquer comment telle société a vécu l'angoisse inspirée par les inconnues inquiétantes de l'avenir et du présent; comment elle s'est interrogée sur la mort; quelle conscience elle a eue du corps vécu, quelle attention elle a portée aux mouvements involontaires de l'âme, aux rêves; quelles harmonies elle a vécues du désir et de sa répression. Ensuite, c'est toujours la littérature qui rend compte

12 Vovelle, M. (1985) : *Idéologie et mentalités*. Voir surtout le chapitre 2 "Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire".

13 Le Goff, J. (1974): Préface à *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois* d'Erich Köhler. Paris, Gallimard.

14 Febvre, L. (1942 et 1968): *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*. Paris, Albin Michel, p. 24.

des changements survenus dans ces répertoires; c'est elle qui "met en cause" (comme le disait Lucien Febvre), c'est elle qui montre le déchirement, la rupture, la subversion des idées et des croyances. Les aventures individuelles décrites en littérature prennent valeur exceptionnelle sur fond de CRISE de la sensibilité collective dont est scandée l'histoire des mentalités.

Vovelle cite, entre autres, les travaux consacrés au thème de la mort dans l'histoire littéraire et dans celle des mentalités. Cette étude menée par de nombreux historiens (Lebrun, Ariès, Chaunu, Roche, Chartier) offre en termes privilégiés le lieu d'une confrontation de méthodes. Du côté des littéraires, l'étude des thèmes — bonheur, nature, inquiétude, etc. — est venue introduire un nouveau champ dans l'histoire littéraire avec Mauzi, Ehrard, Deprun, Robert Favre. Le livre de ce dernier, *La mort au siècle des Lumières*, s'inscrit en continuité avec ces travaux, tout en apportant, selon Vovelle, une dimension nouvelle. Brémond également, dans son *Histoire littéraire du sentiment religieux*, ainsi que Tenenti en Italie, avec *Il senso della morte e l'amore della vita nell Rinascimento*, ouvrent dans les années 50 un chantier commun à plusieurs disciplines qui connaîtront plus tard le plus grand succès et qui sont précisément l'histoire des idées, l'histoire de l'art, l'histoire des mentalités.

L'évolution récente de cette dernière dans ses méthodes et dans ses objectifs nous incite précisément à repenser de nouveau le problème de l'utilisation des témoignages et des sources littéraires. "L'art ne décrit pas la société, il lui répond", affirmait G. Duby dans un entretien télévisé. Mais cette réponse est-elle libre de toute suspicion? Depuis une quinzaine d'années l'approche des mentalités a, on le sait, évolué d'une histoire qui restait encore celle de Lucien Febvre et de R. Mandrou, histoire des cultures ou de la pensée, vers l'étude renouvelée des comportements, des gestes, des attitudes, comme des représentations collectives inconscientes des hommes. L'intérêt pour le témoignage littéraire semble moins évident et on peut se demander pourquoi. La littérature est-elle, s'interroge Vovelle, une source suspecte? Pour illustrer cette opinion il prend l'exemple de Philippe Ariès qui a recours à des exemples littéraires mais sans pénétrer dans la littérature en tant que telle, et ceci pour une raison de poids aux yeux de l'historien des mentalités: la littérature est le fruit de l'exception, de la singularité, de l'expression privilégiée, alors que l'historien recherche surtout le moyen de recréer les attitudes collectives des masses au détriment (inévitables) de cette expression privilégiée de la création littéraire. Car, quand bien même l'approche littéraire sort du cadre d'une étude individuelle (comme c'était le cas pour le Rabelais de L. Febvre) pour s'élargir aux dimensions d'une fresque de sensibilité collective (par exemple Favre pour le XVIII^e siècle ou Dubruck pour la poésie française du X^e et XVI^e) on est fondé à se demander quelle est la portée et la signification réelle au regard d'une sensibilité collective plus large de cette efflorescence du discours littéraire.

En dépit de tous ces inconvénients, Vovelle propose au moins deux moyens d'utiliser la littérature:

1. prendre les textes comme témoignages élémentaires, reflets de la réalité sociale vécue, d'une pratique sur laquelle ils nous apportent, innocemment ou non, des données que nous serions en peine de trouver ailleurs;
2. prendre les textes littéraires comme le discours volontaire sur un thème choisi (par exemple la mort), pour donner lieu à un décryptage direct (sermonnaires, traités d'apologétique, *artes moriendi*, oraisons funèbres, "tombeaux", testaments). Il existe alors la possibilité d'organiser des séries, à partir de ce type de littérature bien particulière (voir le travail de Roger Chartier sur les *artes moriendi* du XVe et XVIe siècles.).

Un exemple récent pourrait peut-être nous fournir quelques indices sur les perspectives actuelles. Dans son dernier ouvrage¹⁵, Emmanuel Le Roy Ladurie¹⁶ part d'un corpus de textes autobiographiques laissés par trois générations d'hommes du XVIe siècle, les Platter, et dresse la chronique de treize décennies durant lesquelles l'Europe du Moyen Âge a donné naissance au Grand Siècle. C'est à la fois une étude savante sur l'apparition d'une dynastie de la bourgeoisie urbaine caractéristique des sociétés d'Ancien Régime et le portrait littéraire de trois hommes, le père et deux fils, professeurs, médecins, voyageurs, écrivains et collectionneurs. Dans "l'avertissement", l'auteur, à propos de l'insertion de quelques bribes de dialogue dans le texte, explique la portée de son œuvre:

On trouvera par ailleurs dans le texte ci-après quelques (rares) éléments de dialogue effectif entre les divers personnages. Il ne s'agit pas, de notre part, d'une invention visant à "l'effet de réel", lui-même légitimement typique de l'histoire romancée ou simplement du roman historique, genre littéraire tout autre que celui, purement historiographique, envisagé ici.

Le siècle des Platter est donc, dans l'intention de son auteur, une œuvre historiographique, où le discours littéraire autobiographique sert à construire le discours historique proprement dit. Pris en tant que témoignage élémentaire, il donne lieu à un décryptage direct, qui aspire à dissiper toutes les ombres de l'indéterminisme littéraire. "Terrorisme de l'historien aujourd'hui? se demande Evelyne Patlagean. Sans doute non, répond-elle, mais plutôt l'exigence contemporaine du temps comme dimension maîtresse de toute recherche sur l'homme et sur les sociétés humaines"¹⁷.

15 Le Roy Ladurie, E. (1995): *Le siècle des Platter 1499-1628. Tome I. Le mendiant et le professeur*. Paris, Arthème Fayard.

16 L'œuvre de ce professeur du Collège de France et administrateur général de la Bibliothèque Nationale de 1987 à 1994 illustre à elle seule tous les chemins empruntés par la nouvelle histoire: la monographie attentive d'une région (*Montaillou, village occitan*); l'histoire du climat (*Histoire du climat depuis l'an mil*); l'évocation de la fête populaire (*Le Carnaval de Romans: de la Chandeleur au mercredi des Cendres*).

17 Patlagean, E. (1988): "L'histoire de l'imaginaire" dans Le Goff, J., *op. cit.*, p. 327.

La nouvelle histoire dans la littérature

Jusqu'ici nous avons rapporté les opinions des historiens qui utilisent la littérature à des fins historiques. Dans le volume collectif dirigé par Jacques Le Goff et Pierre Nora, *Faire de l'histoire*¹⁸, Jean Starobinski analyse les relations entre l'objet littéraire et le travail de l'activité interprétante qui le relie à l'histoire.

Starobinski définit tout d'abord l'objet littéraire comme un fragment d'univers singulier, achevé, aboutissement de tout un passé discernable — versions, ébauches, reprises, modèles, conjugaison à d'autres textes — bref, le "passé" de l'œuvre, sa genèse, son histoire. "La recherche historique, nous dit-il, si elle n'est pas mue par le seul attrait de la trouvaille occasionnelle, a cette conséquence bénéfique d'accroître l'information sur un monde extérieur". Il faut assumer (n'oublions pas que ce texte est de 1974 en pleine esthétique de la réception et en pleine remise en question du structuralisme) l'interdépendance de l'enquête historique et de la description structurale. C'est le lecteur qui interprète, dans sa situation historique particulière, fait un choix et assume le va et vient; l'attention au dedans nous reporte au dehors.

L'interprétation assure un passage et une intégrité. L'interprète est celui qui assure le transcodage du message. Nous savons que c'est souvent le décalage et l'éloignement historique qui rendent nécessaire l'intervention interprétative et l'ajustement allégorique. Il s'agit alors d'annuler l'effet de distance. L'interprétation actuelle est un acte de connaissance. Il y a une activité de restitution, une volonté de sauvegarder l'intégrité d'un texte original. L'objet à interpréter s'est finalement augmenté de tout l'apport de l'activité interprétante.

Nous ne sommes pas libres, conclut Starobinski, de choisir l'objet littéraire. Notre liberté n'est pas séparable des outils et du langage dont elle dispose et qui lui viennent d'un passé, d'une histoire.

Toute cette réflexion concernant l'historicité du texte remonte elle aussi aux années 70. Entre-temps, les relations entre récit fictionnel et factuel ont été abordées par de nombreux chercheurs: Hayden White¹⁹, Paul Ricœur²⁰, Paul Veyne²¹, Kate Hamburger²², Barbara Herrnstein Smith²³, Dorrit Cohn²⁴, Linda Hutcheon²⁵ et Gérard Genette²⁶ entre autres. Les deux derniers nous intéressent tout particulièrement.

18 Le Goff, J. et Nora, P. (dir.) (1974): *Faire de l'histoire*. Paris, Gallimard, 3 vols. Voir dans le volume 2 le chapitre de J. Starobinski "La littérature, le texte et l'interprète".

19 Entre autres dans *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973, Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press) et "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23 (1984), 1: 1-33.

20 dans son *Temps et récit II* (1984), Paris, Seuil.

21 dans *Comment on écrit l'histoire* (1971), Paris, Seuil.

22 dans *Logique des genres littéraires* (1986), Paris, Seuil.

23 dans *On the margins of discourse* (1978)

24 dans "Récit et vérité", *Poétique* 20

25 dans *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), N.Y., Routledge.

26 dans *Fiction et diction* (1991). Paris, Seuil.

La littérature est sans doute, dit Genette, plusieurs choses à la fois, reliées par exemple par le rapport plutôt lâche de ce que Wittgenstein appelait une “ressemblance de famille”. La littérature de consensus à peu près universel est un art dont le matériau spécifique est le langage, donc la littérature est l’art du langage. Cependant l’emploi des mots ne suffit pas à définir la littérature et encore moins la littérature comme art. Cette particularité négative a été relevée jadis par Hegel, qui voyait dans la littérature —et même dans la poésie— une pratique constitutivement indécise et précaire, “où l’art commence à se dissoudre et touche à son point de transition vers la représentation religieuse et la prose de la pensée scientifique”²⁷.

Jakobson résout le problème avec la notion de “fonction poétique” et celle de “fonction communicative”. Mais il existe cependant des domaines de concurrence ou de bi-appartenance partielle. C’est le cas de la littérature non fictionnelle en prose: histoire, éloquence, essai, autobiographie ou textes singuliers. N’oublions pas que tout récit introduit dans son histoire une “mise en intrigue” qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction²⁸. Une page de Michelet ou de Démosthène ne se distingue d’une page de tel autre historien ou orateur du rang que par une “qualité” esthétique qui est affaire de libre jugement.

Les chercheurs qui se sont intéressés aux figures ou aux intrigues du récit historique l’ont fait du point de vue d’autres disciplines: philosophie de la temporalité, rhétorique, épistémologie, etc. Genette pose le problème du point de vue de la narratologie et il parvient à une définition relative. Comme il le dit lui-même:

Les “indices” de la fiction ne sont pas tous d’ordre narratologique, d’abord parce qu’ils ne sont pas tous d’ordre textuel; ... un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l’abri de toute méprise et dont l’indication générique roman, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d’autres²⁹.

La principale réserve tient à l’interaction des régimes fictionnel et factuel du récit. Il existe cependant de nombreuses feintes possibles: procédés de fictionnalisation dans le reportage, ou au contraire reconstitution de l’historiographie la plus véridique au sein de la fiction. Ceci veut dire qu’il ne faut pas trop compter sur une différence radicale de régime narratif entre fiction et diction. Si l’on considère les pratiques réelles, on doit admettre, dit Genette, qu’il n’existe ni fiction pure ni histoire si rigoureuse qu’elle s’abstienne de toute mise en intrigue et de tout procédé romanesque.

Linda Hutcheon reprend toute l’argumentation de la nouvelle histoire pour la mettre au service du postmodernisme. Tout d’abord, il s’agit d’une

27 Genette, G. (1991): *Op. cit.*, p. 12.

28 *idem*, p. 38.

29 *idem*, p. 89.

contamination théorique, puisque les deux mouvements sont contemporains dans le temps, comme le prouve la série d'études publiées par l'Université de Californie, *The New Historicism: Studies in Cultural Poetics*. Ce n'est pas la première fois qu'il y a des coïncidences entre histoire et littérature: Leo Braudy³⁰ avait déjà montré le parallélisme entre l'écriture de l'histoire au XVIII^e siècle et le roman de la même époque. De nos jours, la nouvelle histoire et le postmodernisme partagent les mêmes préoccupations quant au problème posé par la narration du temps, ainsi que par le statut et la nature de l'information.

L'histoire ne peut s'écrire sans une analyse idéologique et institutionnelle, sans une analyse de l'acte d'écrire l'histoire lui-même. Linda Hutcheon donne l'exemple d'Emmanuel Le Roy Ladurie qui, dans *Le Carnaval de Romans: de la Chandeleur au mercredi des Cendres*, présente les événements de 1580 en chercheur externe, mais mû par une partialité qu'il ne cache pas. Là où l'historiographie réaliste essayait de supprimer toute référence grammaticale à la situation du discours, dans le but de narrer les événements comme s'ils le faisaient eux-mêmes, dans l'écriture postmoderne de l'histoire —aussi bien que dans la fiction historique—, il y a une contamination délibérée entre les éléments discursifs historiques et les éléments discursifs didactiques et situationnels. Comme dit Lionel Gossman³¹:

Modern history and modern literature (I would say postmodern in both cases) have both rejected the ideal of representation that dominated them for so long. Both now conceive of their work as exploration, testing, creation of new meanings, rather than as disclosure or revelation of meanings already in some sense "there", but not immediately perceptible.

Le postmodernisme, aussi bien en histoire qu'en littérature, nous apprend qu'histoire et littérature sont des discours, et qu'elles représentent toutes les deux des systèmes de signification grâce auxquels nous comprenons le passé. Et nous comprenons que le sens n'en est plus donné par les événements, mais par les systèmes à l'intérieur desquels ces événements passés se transforment en faits historiques. Le postmodernisme évolue dans deux directions. D'un côté, il réinstalle les contextes historiques en tant que significatifs et même déterminants, mais, d'un autre côté, il rend la notion de connaissance historique problématique.

Le "retour postmoderne à l'histoire" n'est ni récupération nostalgique, ni récréation pittoresque. La voix narrative qui raconte le passé est timbrée d'ironie, telle que la voulait Umberto Eco:

30 Braudy, L. (1970): *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding and Gibbon*. Princeton, N.J. Princeton University Press.

31 Gossman, L. (1978): "History and Literature: Reproduction or Signification" dans Canary Robert H. et Kozicki, Henry (eds.): *The Writing of History*, pp. 38-39.

La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad³².

C'est exactement ce que fait, par exemple, Jean Rolin dans *L'organisation* quand il raconte son passé engagé dans la gauche de ses jeunes années.

Tout compte fait, nos dirigeants avaient raison de se méfier des lectures éclectiques: car comment l'enthousiasme d'un militant, sa disponibilité n'auraient-ils pas été entamés, à la longue, par la rumination de phrases telles que: "Ainsi quand tu partis, Yvonne, j'allais à Oaxaca" ou "Comment avait-il pu penser tant de mal du monde quand le secours avait été là de tout temps?" ou encore: "Quelqu'un jeta un chien mort après lui dans le ravin"? D'autre part, après cette lecture, je ne pus me défaire de l'idée qu'il était peut-être encore plus beau de mourir pour rien, à l'apogée d'une cuite formidable, que pour la cause du peuple en pleine possession de ses moyens³³.

L'écrivain postmoderne (qui appartient généralement à cette génération des années 60) "re-visite" l'histoire en lui niant le caractère "réel". L'expérience privée est élevée au niveau de la conscience publique. On ne fait plus de distinction entre fait réel et fiction. Tout comme la nouvelle histoire, qui mène son enquête de l'intérieur, qui ne s'intéresse plus aux faits, mais à leurs représentations; la fiction historique postmoderne nous rappelle que, même si ces faits ont existé dans le passé empirique réel, ils deviennent faits historiques à travers leur sélection et leur inscription narrative.

En guise de conclusions

Nous avons essayé dans cette communication d'indiquer un chemin que le texte littéraire a emprunté de nombreuses fois, à savoir le chemin du passé. Il est bien évident que la littérature et l'histoire se sont rendu visite bien des fois avant la nouvelle histoire et le postmodernisme. Les quelques convergences que nous avons voulu mettre en évidence à propos de ces tendances plus ou moins contemporaines viennent à corroborer, avec des nuances nouvelles, une vérité de toujours: que les deux disciplines ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. C'est Paul Veyne qui disait que "l'histoire est un roman vrai".

32 Eco, U. (1994): *El nombre de la rosa*. Traducción española. Editorial Lumen, p. 659.

33 Rolin, J. (1996): *L'Organisation*. Gallimard.

Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS

(Universidade de Santiago)

Los Sarracenos en *Les Enfances Guillaume*

El cantar de *Les Enfances Guillaume*¹, perteneciente al ciclo de Guillaume d'Orange, y escrito en torno al año 1205², comparte su argumento con otros cantares de gesta del mismo ciclo; de hecho, algunos de estos textos influyen en éste último hasta el punto de reducir su originalidad. El tema principal, el viaje de los hijos de Aymeri de Narbonne a París para ser nombrados caballeros por el emperador Carlos, es común también a *Les Narbonnais*, cantar que desarrolla el mismo tema, aunque desde una perspectiva un poco diferente³. Pero esta dependencia temática con respecto al resto del ciclo se manifiesta ya de forma deliberada en ciertas intervenciones del narrador, que evidencian, en la edición que seguimos, su relación con la *Prise d'Orange* y con el *Couronnement de Louis*, cronológicamente anteriores⁴. La introducción del cantar precisa que el narrador va a contar la toma de Orange y el matrimonio con Orable —princesa sarracena que vive en la ciudad— episodios que tienen lugar en el primero de los cantares citados, y el desenlace del texto pone a las *Enfances* en relación directa con la coronación del hijo de Carlomagno. Así leemos en los últimos versos (3424-5):

Or voz dirai de Guillaume au cors gent,
Com corona Loëy hauteman.

Esta falta de originalidad, y la dependencia manifiesta con respecto a los demás textos, afecta de forma especial a los personajes, tanto cristianos como sarracenos: sabemos que Orable aparece en otros cantares; pero tras su matrimonio con Guillaume, cambia su nombre por el de Guibourc, y ocupa un lugar importantísimo en el conjunto del ciclo⁵; Thiébaut, que aparece en las *Enfances* como el caudillo musulmán que llega directamente de las tierras de la *païenie*, es el enemigo fundamental en muchos textos, e incluso su *modus operandi*, el asedio

1 Utilizamos la edición de Patrice Henry, París, Slatk, 1935.

2 Sin embargo, J. Frappier cree que es posible datar este texto en torno a 1250. Cfr. *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, París, Sedes, 1955, t. II, p. 20.

3 M. Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, París, Les Belles lettres, 1967, p. 78: "Les Enfances Guillaume ne sont pas autre chose que la nouvelle mise en œuvre d'un thème qui était déjà contenu dans les Narbonnais."

4 M. Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange*, op. cit., p. 49.

5 J. Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, op. cit., t. I, p. 178. A. Knudson, "Le thème de la princesse sarrasine dans la *Prise d'Orange*" in *Romance Philology*, 22, 1969, pp. 449-62.

de Narbona, se repite en muchas ocasiones casi como un hecho rutinario condenado al fracaso⁶.

¿Dónde reside pues el interés de este texto, calificado por muchos como uno de los mejores textos épicos franceses.... de segunda fila? La falta de originalidad no implica que este cantar esté totalmente desprovisto de interés. De hecho, el episodio más conocido, una Orable capaz de desplegar unos aterradores *jeux d'Orange* para atemorizar a su pretendiente Thiébaut, confiere personalidad propia al cantar. Pero la figura del héroe cristiano tampoco es una mera copia de otros textos más afortunados. Aquí aparece un Guillaume que demuestra una madurez mayor que la del resto de sus hermanos: la obsesión por recibir el nombramiento de caballeros impide a Aymeri y a sus hijos percibir el verdadero peligro y el origen de toda gloria militar: el combate contra los sarracenos. Pero Guillaume insiste en que la verdadera gloria se conquista únicamente en el campo de batalla:

Et dist Bernars et Hernaus li gentis:
"Se Deus m'aïst, nos irons a Paris.
K'i deaiz hait ki demourat ici!"
Quant l'ot Guillaumes, a po n'anraige vis:
"Fiz a putains, mavaït garçons frarins,
La vostre anfançe durait ele toz dis?
Or deüsiés chivelier devenir
Et garoier paieins et Sarasins.

(vv. 73-80)

El primer contacto con los sarracenos es pues la mera evocación del peligro que representan. De hecho antes de la partida hacia la capital del reino, ningún cristiano ha entrado en combate con ellos, a pesar de la proximidad de la ciudad de Orange⁷. En contrapartida, el conocimiento que los sarracenos tienen de los cristianos también tiene lugar por vía indirecta: un espía no identificado informa a Thiébaut, emir de Arabia, de la indefensión de la ciudad de Narbona, y éste decide tomarla confiando en una rápida conquista:

6 Véanse las referencias de Thiébaut en A. Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères imprimées*, Ginebra, Droz, 1986, t. II, pp. 918-19. El personaje de Thiébaut ocupa un lugar importante también en Foucon de Candie, cantar de 15000 versos aproximadamente, y que ofrece una evolución de los hechos posteriores a la muerte de Vivien diferente a la que presentan G2 (la segunda parte de la chanson de Gullaume) y Aliscans. Cfr. J. Wathelet-Willem, "Les sarrasins dans le cycle de Vivien" in *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval, Senefiance*, 11, 1982, p. 362.

7 v. 125. Ermenjart, la mujer de Aymeri, enumera incluso los nombres de los líderes sarracenos que pueden movilizar un ejército. De forma no demasiado coherente, menciona entre ellos a Aquilant, que sin embargo forma parte de los embajadores de Thiébaut a Orange:

Si devant est li fors rois Maramonde
Et Akilans de Luserne, ces oncles,
Vint mil paieins puet bien an ost semondre,
Et Acereis et ces freires Marmonde.

(vv. 146-49)

Ains k'i revaigne averont grant soufraite;
 Car dans Thiebaus, qui est sire d'Arable,
 Avoit s'apie a Narbonne la lairge
 Et a Orange rastoeint su mesaige,
 Set mil paiens a chivals et as harme,
 K'il i anvoient por demandeir Orable.
 Si con Guillaumes vait en France por harme,
 Si mut li glous por aleir ai Arable,
 Au roi Thiebaut por conteir son mesaige
 C'or puet Nerbonne troveir sanz seignorage.
 (...)
 Quant l'ot Thiebaus, nout grant joie en a faite,
 Il ait jureit les deus de son langage:
 "Mahonmet, sire, con per es veritable!"
 (vv. 196-214)⁸

Esta fragmentación de la unidad territorial, añadida a la presencia de una fuerza itinerante —los cristianos que avanzan hacia París— obliga a la creación de conexiones entre los diferentes personajes, basadas evidentemente en la lógica de la guerra, pero también en la presencia de personajes secundarios, sarracenos en su mayoría, que establecen los vínculos necesarios, no sólo entre los musulmanes, sino también en las relaciones pacíficas de éstos con Guillaume⁹. Pero la conexión entre los diferentes centros de la acción no sólo está reservada a esta serie de personajes anónimos, como el espía que informa a Thiébaut: también el líder sarraceno actúa de eslabón común entre ambas ciudades, puesto que mantiene una forzosa doble relación desde su llegada a territorio franco, y siempre con mujeres encerradas en las fortalezas: por una parte, con Ermenjart, encerrada en Narbona, que cumple con la función militar propia de su esposo ausente, y con Orable, que todavía no ha intervenido, y que permanece oculta en el misterio de Orange.

Pero el enfrentamiento de los francos con el rey de Arabia no es inmediato. En realidad, hasta la batalla final, los guerreros cristianos sólo entran en contacto con Thiébaut a través de sus embajadores en Orange, que vuelven al sitio de Narbona con una serie de regalos enviados por Orable. El principal mensajero, Aquilant de Luiserne, no es desconocido de la tradición épica, que le atribuye tradicionalmente un papel más vinculado a la guerra¹⁰. Pero en el caso que nos ocupa actúa de mero intermediario. Los hijos de Aymeri, que se hallan cerca

8 La mención del soberano procedente de las tierras del Mediterráneo oriental sugiere una doble visión de la *paenie*. En primer lugar, los sarracenos de la ciudad de Orange poseen un carácter secundario frente a quien se perfila como líder de la formidable amenaza militar. En segundo lugar, las relaciones de Thiébaut con Orange limitarán a ésta a un papel únicamente relacionado con la cuestión amorosa, puesto que el rey de Arabia pretende la mano de Orable: El aspecto militar se reduce al enfrentamiento de Thiébaut con los asediados de Narbona.

9 B. Guidot, "Fantaisie et romanesque dans les *Enfances Guillaume*" in *Coloquios de Roncesvalles, VIII Congrès Rencesvals*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1981, p. 201.

10 Cfr. A. Moisan, *Répertoire des noms propres*, op. cit., t. I, p. 170.

de Montpellier, tropiezan con la expedición de siete mil hombres mandada por este sarraceno. El combate se entabla inmediatamente, y Aymeri es hecho prisionero por los musulmanes. Guillaume libera a su padre y ve a Bauçant, un caballo que Orable envía como regalo al rey de Arabia, y que enseguida atrae la atención del héroe cristiano. Éste se apodera de él tras ahuyentar a los hermanos de Aquilant que lo custodiaban:

L'anfes Guillaumes i est venus poignant,
 Il lo saisist per les rainnes d'arjant;
 Sus est monteis tant acemeemant
 K'estriers n'i baille, ais arsons ne ce prant.
 (vv. 488-91)

Y a partir de aquí se transforma la batalla, que no desaparece como episodio independiente, sino como universo cerrado: Guillaume encuentra a Aquilant, y éste le informa de la existencia de Orable, de las intenciones de Thiébaud y de los fines de su embajada. Guillaume anuncia su intención de retener el caballo y de desposar a Orable, subyugado por la narración que acaba de escuchar. Dice también que matará a Thiébaud, aunque parece ignorar su ubicación exacta, detalle que en ningún momento le es revelado. El guerrero entrega al sarraceno un gavilán que deberá dar a Orable como prueba de su amor y de su intención de cumplir la promesa¹¹. Sin sus siete mil hombres, que han causado baja en la batalla¹², Aquilant se transforma ahora en un intermediario entre Guillaume y la princesa sarracena, pero también en el personaje que presenta el universo de la maravilla en que la mujer se mueve. El sarraceno regresa a Orange para cumplir con el cometido asignado por Guillaume, en lugar de seguir avanzando hacia las posiciones de Thiébaud en Narbona. En este punto, Aquilant, que resultó herido en el combate, se presenta ante Orable para narrarle lo sucedido, y entregarle el gavilán.

Pero esta no es la única batalla en la que los guerreros sarracenos actuaban actuando de intermediarios entre los amantes: a través de un superviviente de la batalla anterior¹³, también los hermanos de Orable, hasta el momento muy discretos en su actuación, tienen noticia de la presencia del destacamento cristiano en la región de Montpellier. Todos ellos se ponen en marcha para alcanzar al ejército cristiano, pero la cuestión guerrera en el cantar ya pasa claramente a un segundo plano. La suerte de esta batalla está condicionada por los vínculos amorosos entre Guillaume y Orable —que además no se ven nunca en este cantar—, que tuercen el curso de la confrontación: Orable, enamorada del hijo de Aymeri tras el relato de sus hazañas, decide enviar un chambelán para prevenir al cristiano de la inminencia del ataque sarraceno. Guillaume, para reforzar su

11

Je li anvoi per vos un esprivier
 De tierce mue, n'ait mellor desous ciel.
 (vv. 572-3)

12 v. 585.

13 B. Guidot, "Fantaisie et romanesque", art. cit., p. 201.

relación con la dama, entrega al chambelán un anillo para Orable, como prueba de su amor y garantía de su compromiso¹⁴:

De moie part cest anel li donreiz;
Se bien le puet et tenir et garder,
Jai de m'amor ne porai consirer;
Si nel doinst mies a roi Thiebaut l'Escler.
Et cil respont: "Si com vos commandeiz."
(vv. 830-34)¹⁵

Lógicamente, la estrategia sarracena falla, y no se produce un ataque por sorpresa. Unidos a Otrant de Nîmes y a Golias, dos miembros supervivientes del contingente de Aquilant, los sarracenos entablan el combate con los hijos de Aymeri, pero enseguida los hermanos de Orable empiezan a dar muestras de cobardía; los lamentos acerca de su propia suerte indican además que su papel está limitado, en principio, al de meros intermediarios en el proyectado matrimonio entre Thiébaut y Orable:

Dist Acereiz: "Nostre mors est jugie.
He, suer Orable com vos avoie, chiere,
A roi Thiebaut donee et otroïe!
Ja per moi n'iert vo nocces commancie:
Je sai de fin ke ma mors est jugie."
(vv. 983-87)

Este aspecto se reafirma en sus encuentros personales con Guillaume, lo que no les impide tener un cierto respeto por el héroe¹⁶. A petición de Clarion, uno de los jefes sarracenos, Guillaume acepta la rendición y les permite volver a Orange —exactamente igual que Aquilant— mientras él retoma el camino hacia París con su padre y sus hermanos. Este episodio termina los enfrentamientos militares de los Ayméridas en esta parte e introduce en Orange la reproducción del mensaje de cortesía ya transmitido por el anterior embajador de Thiébaut¹⁷.

14 Este sentido de compromiso en la entrega del anillo es comentado por J. Subrenat, *Étude sur Gaydon*, Aix-en-Provence, Universidad, 1974, p. 340-1.

15 El héroe cristiano ofrece un regalo que, lejos de representar un mero ofrecimiento cortés, parece condicionar el comportamiento posterior de la sarracena. Cfr. sin embargo, P. Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Universidad, 1982, t. II, p. 786: "La courtoisie a laissé d'autres marques de son influence: autorité de la dame, soumission de l'amant, motif de la discrétion, de l'anneau, cadeaux de prix. Mais ces marques sont, somme toute, peu appuyées et superficielles."

16 Sobre todo Clarion, que es el sarraceno que pide tregua a Guillaume (vv. 1289-96), y que defenderá su posición:

"Quarriaz biau freire, mout iez boinz chevaliers:
En la bataille t'en fôis toz premiers,
Ainz n'i brisais ne lance nen espié
Ne tes escus n'ais troeiz ne perciez
Ne tes haubers rompus ne desmailiez,
Tes confenons detors ne desploiez.
Laisiez Guillame si nou contralieiz;
Ancor un jor vos ferait toz ireiz."
(vv. 1138-45)

17 vv. 1340-52.

Los personajes secundarios aparecen pues muy limitados en el plano militar, e incluso la guerra parece tomarse como excusa para el desarrollo de episodios cortesos.

Como puede observarse, todos los guerreros sarracenos que guardan alguna relación con el espacio de Orange tienen al final un papel preciso en la consolidación de las relaciones entre Orable y Guillaume¹⁸. Pero una vez eliminados del espacio de la guerra, los hermanos de Orable ven reducida su función a la de meros tratantes del matrimonio de su hermana con Thiébaud, llegado del asedio de Narbona. A pesar de ello, el matiz que separa a Clarion de sus hermanos se mantiene incluso en la posición adoptada con respecto al matrimonio impuesto por el sarraceno de Arabia, al que reprocha su imprudencia frente a las amenazas del héroe cristiano:

“Thiebaus,” dist il, “ne requerriez folie
Per Deu, Guillames ne vos en larait mie;
Se il vit tant ke il ait armes prises,
Si grant chalonge metrait en ceste ville
Mil Sarrasin en perdiront la vie.”

(vv. 1654-68)

Pero estas vicisitudes de los personajes secundarios no deben alejarnos de los aspectos relativos a los personajes sarracenos esenciales. El personaje de Orable, que es el que aparece más perfilado dentro de los muros de la ciudad de Orange, es el único que sabe imponerse al caudillo musulmán de Arabia. Presente por vez primera con ocasión de la llegada de Aquilant a Orange tras su derrota, el narrador la presenta rodeada de todos los atributos de la soberanía, muy semejantes a los que presentaba Marsile en la *Chanson de Roland*. Orable aparece rodeada del *vergel amoenus* que es común a muchas escenas cortesos en la épica y en el roman, y que contrasta con el escenario épico que Aquilant acaba de abandonar¹⁹. Pero se imponen ciertos matices con respecto a la visión tradicional en la gesta del soberano en su jardín: la dama recibe poder y fama de las hierbas del vergel en el que aparece por primera vez:

(Aquilans) Trovait Orable sa defors ou vergier
D’if et d’aborc, de pins et de loriers.
Une fontaine ot an mi lo vergier,
Herbes i ot ki mout font a prisier.

(vv. 588-92)²⁰

18 En un momento determinado del cantar, los tres personajes más importantes en este sentido, Clariaus, Aquilant y el chambelán, transmiten al tiempo a Orable las cualidades cortesos de Guillaume. Cfr. vv. 1356-80.

19 B. Guidot, “Fantaisie et romanesque”, art. cit., p. 202.

20 Cfr. vv. 598-601 para los símbolos de soberanía. También Alda la bella, en algunos textos del Midi, aparece en un jardín acompañada de una docena de damas; a este respecto, Gérard Gouiran (“Le jardin de Belauda”, in *Vergers et jardins dans l’univers médiéval, Senefiance*, 28, 1990, p. 129), llama a estos jardines “miroir de dames”, pero afirma también que el universo cerrado y ordenado del palacio, que veremos enseguida, a diferencia del

La función práctica del jardín y las habilidades de Orable con las maravillas que contiene son puestas inmediatamente de manifiesto. En este lugar, paraíso del Oriente maravilloso en medio de una dispersa geografía identificada desde el principio con la violencia genocida, la dama, conocedora de las ciencias y de la magia, cura las heridas de Aquilant con ayuda de estas hierbas medicinales:

La damoselle prist l'erbe mesiney,
S'an ait lo roi es plaies adeseit.
N'aüsiés mies una tratie aleit
Quant fut toz sains con un pouson de meir.
(vv. 684-87)

La magia de la sarracena, y por tanto su valor en el relato, aparecen estrechamente vinculados a la existencia del vergel, del *locus amoenus*, cuya función curativa depende sólo de la voluntad de la dama. El vergel y la fortaleza constituyen los lugares del dominio femenino dentro de Orange, y por extensión, también la ciudad misma, que empieza a perfilarse como el núcleo fundamental de la acción²¹. Curiosamente, el cantar sugiere que la mujer cristiana posee un poder semejante: el dominio de la magia aparece también vagamente esbozado en la entrevista inicial de Ermenjart con Guillaume, cuando la mujer de Aymeri entrega un talismán a su hijo que le hace invulnerable²². Pero con excepción de este elemento episódico que conocemos al principio del texto, las funciones aparecen perfectamente definidas: el poder y el uso de la magia se sitúan con claridad en el espacio sarraceno, mientras que la resistencia militar, función esencialmente masculina, reposa en la actuación de Ermenjart, que tiene un protagonismo muy secundario, pero que se identifica mucho más que la sarracena con la función de su ciudad.

Los verdaderos poderes de Orable no van a ser descubiertos sin embargo hasta que el emir de Arabia penetra en el recinto de Orange a celebrar sus

universo épico de la guerra, se apoya en la presencia de la mujer como principio rector de toda la acción: "Il serait tentant d'opposer (...) le monde aventureux, indompté des guerriers, le plus souvent figuré par le décor sauvage de l'immense forêt sur laquelle se détache la majesté du grand pin, au monde civilisé, organisé de la femme; d'un côté les tentes des guerriers de l'ost, de l'autre les palais du temps de paix où règne la dame." (ídem, p. 127).

- 21 El lujo y el misterio que rodean al jardín donde se encuentra Orable parecen tan destinados a sorprender al auditorio como a fascinar al sarraceno herido, que forma parte de esta civilización. Alain Labbé anota que en el *Siège de Barbastre* "ces mêmes jardins (...) jouent un rôle de premier plan dans le poème, puisqu'ils sont le cadre de l'apparition de la belle Malatrie, incarnation de toutes les séductions féminines de l'Orient." (A. Labbé, "Les jardins de l'Espagne mauresque dans l'imaginaire épique" in *Actes du XIe Congrès Intern. de la Soc. Rencesvals*, 1990, t. I, (*Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 21), p. 399.

- 22 "Fiz" dit la meire,
"Deus te croise bernage!
J'ai si un brief petit et mout est maire
Que me cherjait mes freires Bonifaice
Quant vostre peïres m'anvoit le mesaige
Que m'amenerent a Narbone la lairge.
De sains nons Deu i sont le letres faite;
Hons ki lo porte ja mar avrait puis garde
Qu'i soit honis, mors ne pris en bataille,
Ne per un homme ne li vainrait domaige.
(vv. 178-86)

esponsales tras su primer fracaso ante Narbona, donde asistimos a la inutilidad de los signos externos de la *païenie*, y a la eliminación de todo el valor de las maravillas traídas de Arabia, identificables con la religión tradicional de los sarracenos: el emir de Arabia tiene conocimiento de la derrota sufrida por sus embajadores en el camino de retorno al campamento de Narbona, y para vengarse, decide iniciar un furioso asalto a la ciudad fortificada. Para infundir ánimos a los suyos, Thiébaud acerca una estatua de Mahoma hasta los muros de la ciudad²³, pero los franceses la destruyen; el líder musulmán asiste al fracaso de sus esfuerzos, maldice a sus propios dioses y obtiene una tregua de los cristianos asediados²⁴.

Pero en Orange todo es diferente: las maravillas que pueden observarse en Gloriete, la fortaleza de Orange, ofrecen a Thiébaud un mundo nuevo, completamente fascinante. El texto describe las imágenes de animales que aparecen en las vidrieras:

Thiebaud d'Araibe en menerent leans,
An Gloriate, le palais l'amiran.
Thiebaud esgarde le voire ki est gran;
Per mirabel est li anchanteman:
Il li ait bestes et pors et cers et dain
Et si ait anes et chamois et juman
Et chienz et vetres a milier et a cent,
Toutes les bestes a quatre piez couran,
Paons et cines et toz oiselz volan.
(vv. 1702-10)

Siguen a continuación una descripción del infierno y del cielo²⁵. Thiébaud permanece absorto ante las maravillas, tal y como sucede con muchos de los guerreros cristianos de los textos épicos, lo que evidencia su pertenencia real a un universo que, aunque sarraceno, carece de las maravillas que está observando²⁶. B. Guidot, comparando esta escena con otra de la *Prise d'Orange* donde Guillaume protagoniza un episodio parecido, afirma:

23 Al principio del cantar se dice que la estatua es magnífica, y que desprende gran luz e ilumina el mar. Cfr. vv. 226-38.

24 B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Universidad, 1986, t. I, p. 91: "En matière religieuse comme en d'autres domaines, les Sarrasins sont dépourvus d'équilibre. Comme leur confiance est retirée aussi vite qu'elle est octroyée et que la violence est également un de leurs penchants naturels, les idoles sarrasines subissent le feu roulant de reproches sévères et sont souvent l'objet de sévices aussi injustes qu'incontrôlés."

25 vv. 1711-18. La presencia de pinturas en los palacios no es rara en la épica. Véase al respecto el excelente trabajo de A. Labbé, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Ginebra, Champion-Slatkine, 1987.

26 Sin embargo, no parece que Thiébaud sea completamente ajeno a la utilización de la magia dentro de su área de influencia sarracena. Concretamente, se dice que se utilizaron procedimientos mágicos para introducir la estatua de Mahoma en su navío cuando partió al asedio de Narbona:

A chief devant premerains de la barge
De Mahonmet i asistre l'imaige,
A set colonbres antaillies de maibre,
Cincante piés chescune an son estaige,
Les trois sont verde et les quatre sont jaune.
Lai le decrerent fondut per atimaire.
(vv. 225-30)

La note touchante est devenue note comique. L'atmosphère du palais est paralysante pour le Sarrasin, elle était séduisante pour le Français. La fantaisie réside dans la peinture de ce puissant qui a perdu toute contenance. Thiébaut est moralement et spirituellement vulnérable²⁷.

A medida que Thiébaut se adentra en Orange, y más particularmente en Gloriete, va perdiendo capacidad operativa, hasta el punto de estar completamente a merced de la dama sarracena. Se celebran las bodas, pero Orable se rebela contra un matrimonio no deseado mediante la creación de ciertas escenas fantásticas que siembran el terror entre los convidados al banquete nupcial²⁸. En el episodio de los llamados *jeux d'Orange*, el jardín maravilloso ya no constituye el marco de la evolución de este personaje femenino. El desarrollo de sus actos prueba que lo desconocido tiene dos vertientes que pueden manejarse a placer: por medio de su diferente utilización, la simple maravilla se transforma en ocasiones en elemento fantástico.

Pero en nuestra opinión estos juegos tienen un significado en sí mismos, más allá de un simple divertimento ofrecido por el narrador²⁹. Este episodio representa el punto central de toda la narración en lo que respecta al personaje del emir de Arabia: en el momento en que el emir llega a Orange para celebrar las bodas ya ha experimentado su primera derrota ante Narbona, al verse obligado a pedir una tregua. Pero al salir, la derrota ante las mujeres y las ciudades será completa. Estos juegos anuncian el resultado de su aventura amorosa y militar: el primero de ellos es una escena de caza, que parece surgir de la nada: una multitud de perros y de cazadores irrumpe repentinamente en el banquete de bodas. Esta escena causa un gran asombro en Thiébaut, pero no miedo, lo que indica que no se puede hablar de una verdadera situación fantástica; incluso en los primeros momentos ni siquiera tenemos la constatación de que estas imágenes posean verdadera materialidad, por lo que puede tratarse de simples *phantasiae*:

Ainz n'oï teilles an la terre d'Espagne.
Au maingier sieent li duc et li demoine;
Quarante chien et veneour soissante
Muevent et cornent et se huent ensamble.
Voit le Thiebaus, grant mervelle li sanne.
Il en appelle ses dus et ses demoines,
La demoiselle, la cortoise, la gente:

27 B. Guidot, "Fantaisie et romanesque", art. cit., p. 202.

28 P. Bancourt, *Les musulmans*, op. cit., t. II, p. 815: "Ce qui détermine le comportement de la jeune Sarrasine, ce n'est pas l'option religieuse, c'est toujours son cœur. Contrariée dans ses vœux, menacée dans son désir de bonheur, elle est outragée dans ses propos, agressive, violente, inhumaine, cruelle dans ses actions."

29 Puede verse una explicación de este episodio basada en el sustrato folklórico en S. Luongo, "La femme magique: Orable tra epopea e folklore" in Ph. E. Bennett et alii (eds.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals*, (4-11 August 1991), Edimburgo, Universidad, 1993, pp. 347-9.

"Ceu ke puet estre, ma demoisele gente?"
Se dist la dame: "C'est uns des jués d'Orange,
Ancui vairés les deduis de ma chambre."

(vv. 1875-83)

Pero estas imágenes son sólo la primera parte de la escena: los cazadores y los perros acosan a un ciervo que sube a las mesas y que hace surgir de su hocico cien *pautoniers*, que causan gran mortandad entre los sarracenos invitados. Los *pautoniers* poseen una cierta similitud con los gigantes sarracenos que habitualmente pueblan los cantares de gesta, y aquí dotan a la escena del carácter fantástico necesario:

Comme guenon sont velu et forchié
Se n'ot chascun ke un poig et un pié
Et trois mentons et quatorze oelz el chief.

(vv. 1907-9)

Si observamos detenidamente, podemos comparar este juego fantástico —y humorístico, según B. Guidot³⁰— con la evolución de la relación que Thiébaud mantiene no sólo con Orable, sino también con el universo épico. El ciervo, animal acosado por los cazadores, sería la metáfora de la mujer deseada y de la ciudad asediada, pero también es el origen del fracaso amoroso y de la inminente derrota militar ante Narbona, porque la siguiente imagen muestra a través de los *pautoniers* a un grupo de ballesteros que defienden las torres asediadas de una abadía, referencia de la fe cristiana que identifican tanto a la ciudad de los francos como a la misma Orable y a su voluntad, varias veces manifestada, de bautizarse³¹.

En el siguiente juego, la presencia de los elementos cristianos se acentúa, pero teñida de referencias fantásticas. Los monjes negros que aparecen repentinamente presentan una ambigüedad que los acerca a lo diabólico, lógicamente por la referencia a su color, pero también porque utilizan hombres muertos como arma para golpear a los sarracenos, al tiempo que arrojan fuego sobre sus víctimas:

Trois mile moines couroneiz et chantan
Et sont plus noir ke poix nen aireman
Et lancent flames et les grans feus ardan
Et chascuns porte un mort homme en sa main.

(vv. 1931-33)

Evidentemente, esta imagen sugiere las penas del Infierno para la tropa sarracena, metáfora de las consecuencias de las derrotas infligidas por la da-

30 B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste*, op. cit., t. II, p. 610.

31 Por ejemplo, vv. 1744-47:

"Quarrel biau freire, k'est ceo or ke vos dittes?
A poc Guillames ne m'ait ja convertie
Et destorné de la loi paienime,
Si croirai Deu, le fil Sainte Marie."

ma y la ciudad. Pero este microcosmos de representación del presente, del futuro y del castigo del Más Allá tiene una vigencia muy puntual, y únicamente se utiliza como impedimento para el disfrute del banquete de bodas. Un último juego, la presencia de osos y leones, mucho más breve en duración que los anteriores, finaliza la sucesión de elementos caóticos en la comida³². Estos diferentes elementos recrean un espacio fantástico completamente autónomo dentro del relato que únicamente pervive en el momento de su manifestación. Pero a continuación percibimos una especialización del espacio: la continuación de los juegos de Orange tiene como marco los aposentos de la dama, lugar necesario para la consumación del matrimonio. Esta circunstancia modifica la escenificación de estos peligrosos juegos, para ofrecer una visión mucho más personalizada de la burla de Thiébaud. Es en su estancia privada donde la dama puede ejercer más libremente su poder. Aquí el emir de Arabia es transformado en una pequeña bola de oro, y pasa la noche en el lecho de Orable, encerrado en esta extraña forma:

Et de Thiebaut fist un pomel 'or fin;
Desor un paile a son chavais l'ait mis,
Tresc'al demain ke li selouz revint
Ke dame Orable l'enchantement defist.

(vv. 1979-82)

Los siguientes episodios se producen ya fuera del espacio de Orange: Thiébaud, escarmentado por las escenas a las que ha asistido, y convencido de haber consumado su matrimonio, vuelve al asedio de Narbona, una vez concluida la tregua acordada, pero la irrupción de la maravilla sarracena marca ya el inicio de la decadencia del ejército invasor. La suerte de la batalla parece haber dado un giro: Apellart, hijo del amiral, cae prisionero de los cristianos, y Thiébaud sólo consigue liberarlo tras pagar un alto precio en víveres y tras liberar a Buevon, que previamente había sido apresado por sus tropas. En el otro extremo del reino, un mensajero, aparentemente enviado por Ermenjart³³ informa a Aymeri y sus hijos de la situación en Narbona, lo que fuerza la vuelta inmediata de éstos. Se produce la batalla necesaria para la liberación de la ciudad, que enfrenta en combate singular a Thiébaud y a Guillaume. Lógicamente, este enfrentamiento se enmarca dentro del combate generalizado, pero al contrario que la mayoría de los combates singulares que tienen lugar en este episodio

32 vv. 1958-64. El oso y el león constituyen piezas más exóticas que el ciervo, y en la épica pueden aparecer integrados en las imágenes oníricas de los adversarios. Además, la referencia a animales feroces, muy frecuentemente de origen culto, puede ser deliberadamente utilizada para profundizar en la representación del peligro. Cfr. H. Braet, *Le songe dans les chansons de geste*, Gante, Romanica Gandensia, 1973, p. 119: "Le poète de la chanson de Roland par exemple, associe la cruauté des combattants à celle du lion ou du léopard (vv. 1111 et 1118); les païens fuient devant le héros, dit-il encore, comme le cerf court devant les chiens (vv. 1874-1875). Cette dernière image peut effectivement avoir été empruntée à l'exercice de la chasse. Par contre, les premières ne sont pas certainement le fruit d'une observation personnelle: à côté des adversaires ou compagnons naturels du chasseur apparaissent des animaux que l'auteur ne pouvait connaître que par des lectures."

33 El cantar no anuncia en ningún momento la salida de este mensajero de la ciudad de Narbona. Cfr. B. Guidot, "Fantaisie et romanesque", art. cit., p. 201.

final, la lucha no termina con la muerte del adversario musulmán, sino que éste huye del campo y se refugia en las naves, lo que permite mantener viva la amenaza que representa³⁴. Pero esta huida, que reduce a niveles ínfimos la importancia de los sarracenos en los escasos versos siguientes, implica el restablecimiento de varios aspectos de la narración: en primer lugar, la estabilidad en el feudo de los Ayméridas; en segundo lugar, la recuperación de la importancia del plano militar en las relaciones de los cristianos contra los sarracenos, y en tercer lugar, el abandono de la visión cortés de Orange y de Orable, que no vuelven a aparecer en el cantar, y que, en lo que se refiere al conjunto de *Les Enfances Guillaume*, se perfilan fundamentalmente como elementos indispensables para marcar un punto de inflexión en la suerte del contingente sarraceno, pero sin valor real para condicionar las aventuras posteriores del héroe, descritas en las últimas laisses.

La esperada victoria de los cristianos introduce una visión más generalizada del peligro musulmán, porque el centro de la acción vuelve a establecerse en las aventuras posteriores de los hijos de Aymeri. Tras la huida del ejército de Thiébaut hacia las naves, los siguientes combates, descritos de forma mucho más breve, tienen lugar ya en la periferia del feudo, donde la tendencia seguida por los Ayméridas es liberar aquellos territorios en los que se desean establecer en función de su política matrimonial³⁵. Por este motivo, el narrador no ofrece ya grandes descripciones de combates ni presta atención alguna a los guerreros sarracenos, que carecen de la relevancia de los anteriores. La suerte de los Ayméridas, la supervivencia y el prestigio del linaje, se transforman en la preocupación fundamental, frente a la cual la fuerza y la personalidad de los sarracenos aparecen como una cuestión que sólo en otros textos alcanzará la relevancia necesaria.

Bibliografía

- Enfances Guillaume*, Les, ed. P. Henry, París, Sattf, 1935.
Prise d'Orange, La, ed. Cl. Régner, París, Klincksieck, 1972.
 BANCOURT, P., *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Universidad, 1982.
 BRAET, H., *Le songe dans les chansons de geste*, Gante, Romanica Gandensia, 1973.
 FRAPPIER, J., *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, París, Sedes, 1955.
 GOUIRAN, G., "Le jardin de Belauda", in *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance*, 28, 1990, pp. 126-37.
 GUIDOT, B., "Fantaisie et romanesque dans les *Enfances Guillaume*" in *Coloquios de Roncesvalles, VIII Congrès Rencesvals*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1981, pp. 201-9.

34 vv. 3108-111.

35 vv. 3123-425.

- Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Universidad, 1986.
- KNUDSON, A., "Le thème de la princesse sarrasine dans la Prise d'Orange" in *Romance Philology*, 22, 1969, pp. 449-62.
- LABBÉ, A., *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Ginebra, Champion-Slatkine, 1987.
- "Les jardins de l'Espagne mauresque dans l'imaginaire épique" in *Actes du XIe Congrès Intern. de la Soc. Rencesvals*, 1990, t. I (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, t. 21), pp. 385-405.
- LUONGO, S., "La femme magicienne: Orable tra epopea e folklore" in Ph. E. Bennett et alii (eds.), *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals*, (4-11 August 1991), Edimburgo, Universidad, 1993, pp. 345-59.
- MOISAN, A., *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères imprimées*, Ginebra, Droz, 1986.
- SUBRENAT, J., *Étude sur Gaydon*, Aix-en-Provence, Universidad, 1974.
- TYSENS, M., *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- WATHELET-WILLEM, J., "Les sarrasins dans le cycle de Vivien" in *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, *Senefiance*, 11, 1982, pp. 357-69.

Muriel MASSAU

(Universidad Autónoma de Madrid)

Le Radeau de la mémoire: l'autobiographie à la dérive?

Nous nous proposons d'une part, de souligner les traits novateurs du texte autobiographique, *Le Radeau de la mémoire*¹ de Marcel Mariën et d'autre part, d'en analyser l'impact sur la société belge de l'époque.

I. Présentation de l'auteur:

Quel grand bonheur de ne pas être un autre²

Avant tout, nous présentons brièvement l'auteur ainsi que son œuvre. Marcel Mariën est né le 29 avril 1920 à Anvers au sein d'une famille bourgeoise. Dès son plus jeune âge, et cela jusqu'à 2 ans, ses parents le laissèrent au soin de nourriciers à la campagne. Mariën garde de son enfance la mémoire d'une période triste et vide. A 15 ans, il est engagé comme apprenti chez un photographe. Dès ses 16 ans, a lieu sa rencontre avec les surréalistes bruxellois, Lecomte, Nougé, Magritte, Colinet, Scutenaire et Mesens. En 1939, alors qu'il fait son service militaire, les Allemands le font prisonnier. Sa captivité durera deux ans. A son retour en Belgique, il aide Magritte à écouler de faux tableaux de Picasso, Ernst et Chirico peints par l'artiste lui-même. Il collabore activement aux activités surréalistes. En 1948, il devient libraire. Puis, de 1951 à 1953, il s'embarque sur un bateau comme marin. Dès 1954, il fonde la revue et les éditions *Les Lèvres Nues* et publie l'œuvre de Paul Nougé. Il ne cessera durant toute sa vie de publier des textes surréalistes méconnus. En 1979, il publie d'ailleurs un ouvrage fabuleusement riche en documents, faisant le point sur *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*. Outre son rôle primordial comme éditeur de textes surréalistes belges, Mariën fut aussi cinéaste, avec son film intitulé *L'Imitation du cinéma* (1959) qui fera scandale et sera la victime directe de la censure cinématographique de l'époque, tant à Bruxelles qu'à Anvers et à Paris. De 1963 à 1965, il part en Chine, à Pékin, où il travaillera dans un journal à la traduction française de textes et notamment de l'œuvre écrite par Mao (Dans *La Boîte noire (1954-1993)*,

1 Marcel MARIËN, *Le Radeau de la Mémoire*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1988. (édition analysée dans cette communication).

2 Marcel MARIËN, *La Licorne à cinq pattes. Contreverbes*, Bruxelles, Les Lèvres Nues, 1986, p. 91.

on peut lire: "Le Mao jaune³"). Communiste convaincu, il reviendra de Chine, dégouté du communisme. Malgré la réputation qu'il aimait se donner d'homme paresseux, son œuvre littéraire et plastique (photos et collages) est dense et abondante. Nous ne citons ici que quelques ouvrages. Auteur de contes, d'abord, il écrit deux recueils: *Figures de Poupe* (1979) et *Les Fantômes du château de cartes* (1981). Poète aussi, il écrit notamment: *L'Ancre (L'Encre) jetée dans le doute* (1972), *Le Beau Rôle* (1977), *La Marche palière* (1982), "Aphoriste" dans la revue *Les Lèvres Nues* mais aussi dans *La Licorne à cinq pattes* (1986), *La Boîte noire* (1996), *Le chemin qui ne mène pas à Rome* (1995). Essayiste dans *Variations sur quelques questions périssables* (1957). Romancier enfin dans son autobiographie qui sera au centre de notre exposé, *Le Radeau de la Mémoire* (première édition en 1983 et édition de l'auteur en 1988), etc. Une grande rétrospective de son œuvre plastique eut lieu à Bruxelles, en 1993, à la Galerie Isy Brachot. Dans toutes ses œuvres, il fait preuve d'humour et de cynisme. Pour lui, la littérature est un passe-temps mais en aucun cas, elle n'est ni ne doit être un travail. Son œuvre est toujours restée en accord avec un grand principe des surréalistes de Bruxelles, celui de l'art considéré comme une action transformatrice de la vie. Mariën meurt à Bruxelles le 19 septembre 1993.

II. Le titre et les traits novateurs du texte

Les souvenirs font passer le temps⁴

Nous passons en un deuxième temps à l'interprétation du titre et au repérage de certains traits novateurs du texte.

Le titre de l'autobiographie de Mariën fait allusion au célèbre tableau du peintre français Géricault (qui fit scandale à son époque parce qu'il se référait à un dramatique fait d'actualité et le décrivait avec beaucoup de réalisme) datant de 1819, *Le Radeau de la Méduse*. Ce tableau représente une scène du naufrage du bâtiment français "la Méduse" au large des côtes sénégalaises le 2 juillet 1816 dont 149 passagers réussirent à se réfugier sur un radeau. La plupart d'entre eux périrent dans de terribles conditions tandis que les dix rescapés étaient recueillis 12 jours plus tard par un navire anglais, "l'Argus". Lorsque les rescapés rentrèrent en France, leur récit fut publié dans la presse et fit scandale. Le gouvernement français, redoutant le désordre, calomnie et brisa la carrière de l'un d'eux, le chirurgien Savigny. Mais, avec l'aide d'un autre rescapé, l'ingénieur Corréard, il écrit le récit du naufrage qui paraît en automne 1817. Le gouvernement poursuit alors Corréard, l'éditeur et ordonne de faire saisir les éditions. L'opinion publique française fut bouleversée et accusa le gouvernement d'épuration. Le titre de l'œuvre suggère donc le naufrage d'une mémoire individuelle (nous citons un passage du livre dans la partie finale intitulée "ET AINSI DE

3 Marcel MARIËN, *La Boîte Noire*, p. 56.

4 Marcel MARIËN, *La Boîte Noire* (1954-1993), Morlanwelz, Les Marées de la nuit, 1996, p. 19.

SUITE ou la Nouvelle Eugénie" qui suggère bien une mémoire en naufrage: "ma mémoire au gré des menus accidents de toutes sortes que celle-ci accueille et qui s'effritent les uns après les autres"⁵ et encore cette phrase de l'éditeur: "*Le radeau de la mémoire* est tout ce qui subsiste de la vie emportée, jour après jour, sur le vaste océan de l'oubli"⁶) mais présage aussi de ses conséquences sur la collectivité, et pour les lecteurs de la première édition, fait dont nous parlerons plus loin. La première édition de 1983 a d'être amputée par Mariën non seulement de 28 chapitres, mais aussi de passages jugés non acceptables. Autant de lambeaux de mémoire qui s'en allaient encore, avant que Mariën ne les publie en avril 1983 dans *Le Radeau au radoub* accompagné de documents et de tracts relatifs aux poursuites judiciaires subies par l'ouvrage à Paris et à Bruxelles. Or, comme on le sait, le radoub désigne l'opération qui consiste à réparer la coque d'un navire. Nous avons donc préféré travailler avec l'édition faite par l'auteur en 1988: *Edition de l'Auteur* et en couverture *Edition pirate parce que complète*. Outre les rapports du titre avec celui d'une peinture (ce que sans trop d'audace, nous pourrions qualifier —en détournant un peu les propos de Mariën— de "citation esthétique"), nous parlerons ici d'un procédé que Mariën utilisera souvent et qui correspond sans doute à ce que Gérard Genette nomme l'hypertexte⁷. Genette désigne de cette façon un texte qui "imite" par un certain procédé un autre texte déjà existant. Mariën indique aussi dans un entretien avec la journaliste Christiane Rugemer que le titre suggère "que ce qui reste d'une vie, c'est la mémoire. De la mer de la vie, il y a cette petite partie sur laquelle on avance et qui est la quantité de souvenirs qui nous restent. Mais ça ne compte pas, mes souvenirs."⁸

En ce qui concerne les traits novateurs du texte, nous soulignons d'abord la manière dont le narrateur / auteur exerce sa mémoire. En effet, Marcel Mariën a souvent insisté sur la primauté du présent par rapport au passé. Il écrit, par exemple: "L'instant me colle à la peau"⁹, "Le passé comme l'avenir n'existent jamais que dans l'instant"¹⁰ ou encore "La vie n'existe qu'à l'indicatif présent". Comment expliquer alors qu'il ait malgré tout décidé de raconter son passé? Est-ce pour remplir certaines fonctions¹¹ qu'on reconnaît traditionnellement au récit de vie comme celles de se forger une identité, de se souvenir, de faire l'apologie de sa personne ou encore d'informer et de témoigner? Nous pensons que Mariën ne poursuit aucun de ces objectifs-là. En effet, il nous paraît absurde qu'un auteur qui a écrit et répété la formule "qui je suis, ça ne m'intéresse absolument pas", ait ensuite le projet de révéler son identité dans une autobiographie. Quand au fait de se souvenir, il ne voit pas l'utilité de privilégier un événement par

5 Marcel MARIËN, *Le Radeau de la Mémoire*, Paris, Le Pré-aux-Clercs, 1983, p. 281. (première édition)

6 *op. cit.*, page arrière de la couverture.

7 Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 13 et suiv.

8 Christiane RUGEMER, *Entretien. Les éclairs de Mariën*, in: *Le Vif / L'express-weekend*, Bruxelles, Le 16 mai 1986, p.18.

9 Marcel MARIËN, *La Boîte Noire*, p. 15.

10 Marcel MARIËN, *ibidem*

11 Luc COLLES, Jean-Louis DUFAYS, *Le Récit de vie. Vademecum du professeur de français*, Bruxelles, Didier Hatier, 1989, p. 41 et suiv.

rapport à un autre. Faire l'apologie de sa personne ne correspond pas du tout à la modestie de Mariën ni à l'attitude d'esprit préconisée par Nougé: "J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'*effacent*"¹² (allusion directe au protagonisme que s'octroyait le "Pape du sur-réalisme", André Breton). Et enfin, informer n'est que secondaire. Il s'agit pour lui plutôt de "reculer pour mieux s'asseoir"¹³, nous entendons par là, de se libérer du passé pour mieux vivre dans le présent: "Après avoir écrit ce livre, tout ce que j'y ai raconté a disparu. Je n'ai plus besoin d'y penser"¹⁴.

Mariën situe le projet du livre de la façon suivante: "J'avais en fait publié des contes chez Simoën, qui avaient très bien marché, et il m'en redemandait tout le temps. Comme ça m'ennuyait, parce que ça ne venait pas comme ça, j'ai eu l'idée de prendre ma vie. Et ce sont des souvenirs construits d'une certaine manière, comme des contes"¹⁵. Il précise davantage cela dans *Il ne manquait plus que cela*¹⁶: "Ecrire à tout prix des contes devenait laborieux. Plutôt que de me contraindre ou de me dérober, je fis part à Simoën d'un autre projet: le récit de certains événements survenus au cours de mon existence mais en fonction du parallélisme qu'ils offraient avec des situations romanesques ou curieuses. (...) Si l'on se reporte à divers chapitres de ce livre, on verra comment je concevais leur ressemblance avec des récits de fiction pour peu que je rapprochasse certains événements l'un de l'autre. (...) Par exemple, se présente à la façon d'un conte l'histoire étrange de l'enfant mordant mon rival à la main, puis se faisant, des années plus tard, mordre par mon chien, à la main également. (...) Il y a les faux peints par Magritte que je vends et les faux Magritte que je dénonce." Il faut un certain détachement par rapport aux événements de sa vie pour être capable de les comparer à la fiction et établir de ce fait une distance par rapport à eux.

Et enfin, quelle est l'originalité de la structure du récit?

L'édition que nous étudions reprend tous les chapitres supprimés dans l'autre édition par volonté expresse de l'éditeur et est, comme elle, divisée en trois grandes parties:

- La première s'intitule "Le pétrin quotidien" (référence directe aux mésaventures du narrateur, mais aussi un clin d'œil au fragment du "Notre Père": "pain quotidien"): elle est divisée en 132 chapitres ou fragments illustrant chacun une ou plusieurs années qui figurent en tête de chapitre.
- La deuxième, intitulée "Le retour au présent" raconte le retour de Marcel Mariën — 50 ans plus tard — dans sa maison natale. D'où la

12 Paul NOUGÉ..., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, p. 79.

13 Marcel MARIËN, *op. cit.*, p. 18.

14 Christiane RUGEMER, *ibidem*.

15 *idem*.

16 Marcel MARIËN, *Le Radeau de la Mémoire*, p. 310.

précision au début de cette section de deux dates: 1920 (année de sa naissance) et 1974 (50 ans après).

- Et enfin, la troisième partie, "ET AINSI DE SUITE ou la Nouvelle Eugénie": 2 pages qui se situent à la fin de la rédaction du livre, en 1981 d'une importance capitale puisque l'auteur y souligne l'absurdité qui relève du récit de sa propre vie en choisissant certains événements plutôt que d'autres.

En outre, chaque page de titre des trois parties comporte une ou plusieurs citations qui sont d'une part, une explication, un commentaire sur l'état d'esprit dans lequel elles sont conçues et d'autre part, un clin d'œil ironique à leur contenu.

Prenons comme illustration les deux citations qui ouvrent la troisième partie. La première, de Huysmans: "On ne devrait jamais finir un livre"; elle fait écho au contenu puisque cette partie termine le récit de vie. Tandis que la deuxième, de Jules Renard: "Embarrassé comme un insecte qui arrive au bout du doigt" annonce directement le dernier épisode du livre, dans lequel Mariën raconte l'emprisonnement d'un bourdon dans le tram où il voyage¹⁷. De façon générale, dans toutes ses œuvres Mariën recourt fréquemment à l'utilisation de citations d'auteurs; ce qui n'est pas sans nous rappeler cet aphorisme: "je jongle avec les idées d'autrui"¹⁸

III. Un texte à la dérive

Qui met le feu au ciel récolte la pluie¹⁹

En troisième lieu, nous expliquons la traversée du livre à travers la tempête des procès intentés par la veuve de René Magritte à l'auteur. La vente du livre commença en France, dès sa parution en mars 1983, aux soins de l'éditeur Pierre Belfond. L'arrivée du livre en Belgique était prévue pour le 15 avril 1983. En attendant, le livre serait annoncé par deux extraits dans l'hebdomadaire belge *Pourquoi Pas?* dans un article du 9 mars 1983. Le 18 mars, les premières répercussions du livre ont lieu dans la presse (Mariën insère dans le livre les coupures de presse belges et étrangères concernant la polémique entre la veuve et l'auteur²⁰ et à la radio belge et étrangère. La veuve du peintre René Magritte, Georgette Berger dénonce certaines révélations faites par Mariën concernant les activités de faussaire de son mari (peinture de faux tableaux et fabrication de faux billets de 100 rancs belges). Le soir même du 18 mars, elle obtient une interdiction de vente de l'ouvrage pendant une semaine. Le livre disparaît donc des librairies. Après un procès en justice dans lequel la veuve parlait d'atteinte à la vie privée et à la mémoire de son mari, Mariën se défendait en alléguant la liberté de raconter sa

17 Marcel MARIËN, *op. cit.*, p. 270.

18 Marcel MARIËN, *La Boîte Noire*, p. 41.

19 Marcel MARIËN, *op. cit.*, p. 27.

20 Marcel MARIËN, *Le Radeau de la Mémoire*, pp. 286-300.

propre vie. Il gagne le procès et la vente reprend. La veuve va en appel et gagnera neuf mois plus tard le procès contre l'éditeur et le distributeur français. Mariën introduira dans sa propre édition le tract qu'il publia sous le titre de *La veuve n'est pas surréaliste* (1er mai 1983)²¹ mais dont il change le titre en *La fausse veuve*²², jouant ainsi sur la thématique du faux si présente dans le scandale suscité par le livre. Il y souligne la liberté qu'a l'homme de raconter sa vie et le termine de façon ironique : "la source claire d'un malentendu aussi grossier: c'est que, tout simplement, la veuve de Magritte N'EST PAS SURRÉALISTE!"

IV. Pauvres lecteurs!

On ne peut vraiment considérer d'un écrivain comme texte uniquement écrit pour lui, sans souci du lecteur, que ceux qu'il a détruit.(sic)²³

Cette édition de l'auteur de 1988 démontre que, bien loin de vouloir passer sous silence les censures du texte sous l'action du premier éditeur, Mariën répare son *Radeau* et rétablit ainsi tous les droits du lecteur à disposer du texte dans son intégralité.

La première atteinte aux droits du lecteur a lieu lorsqu'un des premiers lecteurs de l'œuvre, l'éditeur Français Pierre Belfond ("Elle est une agression contre le lecteur, un abus de confiance"²⁴, prie l'auteur de supprimer des passages érotiques ou politiques jugés par lui inacceptables ainsi que de nombreux chapitres (en raison de la limitation du nombre de pages stipulé par le contrat signé entre l'auteur et l'éditeur lorsque le projet fut accepté). La deuxième atteinte est celle que provoqua l'arrêt de vente des livres, tant en France qu'en Belgique.

En conséquence, Mariën revendique par l'édition *pirate* parce que *complète* le droit à se raconter en toute liberté: "Pour moi, j'ai préféré prendre les devants malgré les frais d'une édition "à compte d'auteur" et la certitude de ne pas pouvoir les recouvrer. D'autant que je ne suis pas plus que les deux Corées et les deux Allemagnes, vraiment en droit de réunir mes membres épars, c'est-à-dire de mes deux radeaux n'en faire qu'un seul, l'unique, le véritable, celui que j'ai conçu à l'origine, et que je remets à flot au milieu de la mer indifférente"²⁵. Et vogue le navire...

21 Marcel MARIËN, *La veuve n'est pas surréaliste*, Bruxelles, M. Mariën, 1er mai 1983.

22 Marcel MARIËN, *Le Radeau de la Mémoire*, pp. 281-283.

23 Marcel MARIËN, *op. cit.*, p. 28.

24 Marcel MARIËN, *op. cit.*, p. 319.

25 Marcel MARIËN, *idem*

Geneviève MICHEL

(Universitat Autònoma de Barcelona)

Le détournement: de Paul Nougé aux situationnistes

Les journaux français du mois dernier¹ faisaient état d'une intéressante affaire de plagiat: Pierre Assouline, y dénonce vigoureusement la lauréate du Grand Prix du roman de l'Académie française pour son œuvre "truffée de plagiats", ou, plus précisément, composée d'un "patchwork" d'emprunts dilués, mélangés, maquillés, fait qui relève, selon cet auteur, de la "kleptomanie littéraire" la plus caractérisée. Cette anecdote constitue une excellente introduction au sujet qui nous occupe ici, car, à son insu, elle soulève l'essentiel des questions qui vont être examinées plus loin: quels sont les présupposés idéologiques qui sous-tendent l'exercice du plagiat et les réactions suscitées par cette pratique? sur quels matériaux le plagiat porte-t-il? dans quelles intentions est-il pratiqué? qu'est-ce qui différencie le plagiat du détournement?

En dépit des protestations véhémentes qu'il continue de soulever à l'heure actuelle, le procédé du plagiat ne présente aucune nouveauté. Jadis valorisé comme exercice scolaire, il a depuis longtemps mauvaise presse en littérature et la réaction outrée de Pierre Assouline s'explique par un parti pris, sans conteste généralisé, pour le respect de la propriété littéraire et l'idéalisation de l'originalité intrinsèque de la création. Plus surprenant serait le comportement de la lauréate, qui semble vouloir dissimuler ses larcins. On se serait attendu à ce qu'elle revendique ses emprunts une fois le prix obtenu ou la supercherie dévoilée, et à ce qu'elle fasse ainsi la nique à la quasi-infaillibilité de l'Académie française et à l'industrie des prix littéraires. Mais les intentions de cette dame sont manifestement autres et si sa pratique falsificatrice la révèle peu soucieuse du respect de la propriété littéraire et sans doute sceptique quant à l'originalité intrinsèque de la création, ses visées la distinguent fondamentalement des auteurs qui nous occupent aujourd'hui et à travers les activités desquels les questions soulevées ci-dessus vont être examinées.

Paul Nougé (1895-1967), forte tête du groupe surréaliste² de Bruxelles, qui a fait de la réécriture la clé de voûte de son activité poétique, est l'héritier

1 "Lire. L'affaire Beyala rebondit" dans *Libération*, 22 janvier 1997, p. 31.

2 Si les surréalistes belges partagent l'esprit de révolte des surréalistes français, leurs pratiques et les principes de celles-ci ne correspondent pas à la définition que donne Breton du surréalisme (A. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, rééd., Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 36). C'est dans ce sens que Nougé parle de "l'attitude de l'esprit, dite, pour les commodités de la conversation, surréaliste" (P. NOUGÉ, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, p. 152).

d'une tradition de remise en question de la littérature et de l'art en général, tradition qui se réclame d'Isidore Ducasse, plagiaire désormais prestigieux. Nougé s'inscrit dans ce courant de pensée qui a marqué son époque et la nôtre, celui du renversement de perspective qui veut abolir l'art pour le réaliser dans la vie. Bien que Nougé ne se soit jamais départi d'une attitude de retrait et d'effacement, sa pensée n'en a pas moins influencé profondément les héritiers de cette lignée: le surréalisme-révolutionnaire³ et Cobra⁴, groupes fondés par un jeune Belge, Christian Dotremont, qui s'était rapproché des surréalistes bruxellois en 1940, mais aussi l'Internationale lettriste⁵ et l'Internationale situationniste⁶, deux groupes successifs dont Guy Debord fut la figure marquante en France et qui se réclamaient, entre autres, du surréalisme, tout en le critiquant. C'est Christian Dotremont qui constitue le lien entre ces différents groupes à travers, notamment, ses relations avec le Danois Asger Jorn, membre de Cobra et du surréalisme-révolutionnaire avant de participer à l'Internationale situationniste. Alors que les objectifs du surréalisme-révolutionnaire se voulaient avant tout politiques et que Cobra mettait l'accent sur le caractère spontané et collectif de l'expérimentation dans l'art, l'Internationale lettriste puis l'Internationale situationniste sont revenues à la pratique du plagiat, qu'ils ont nommé *détournement* et qu'ils ont élargi, systématisé et théorisé. De ce point de vue, ils se révèlent extrêmement proches de Nougé et du groupe de Bruxelles et se situent, tout aussi délibérément que ces derniers, dans la lignée de l'auteur de *Poésies II*.

C'est cette continuité qui va être étudiée ici, sous un angle précis, celui de la réutilisation de matériaux préexistants.

- 3 Ce groupe, issu du surréalisme historique et fondé par Christian Dotremont et Jean Seeger, est une tentative nouvelle de conciliation entre le surréalisme et le parti communiste. Le mouvement gagne assez vite l'étranger. Sa revue, intitulée *Surréalisme révolutionnaire*, ne connaît, elle aussi, qu'un seul numéro. Le groupe, né en 1947, se saborde en 1948. (M. MARIËN, *L'activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossman, 1979, pp. 342-343).
- 4 Directement issu du surréalisme-révolutionnaire belge, le groupe Cobra (Copenhague-BRuxelles-Amsterdam) place l'expérience collective et la spontanéité au cœur de ses préoccupations. Il compte en son sein des artistes comme le Danois Asger Jorn et le Hollandais Constant qui feront ensuite partie de l'Internationale situationniste. La revue *Cobra* se définit elle-même comme le "lien souple entre des groupes expérimentaux danois (Host), belge (Surréalisme-révolutionnaire) et hollandais (Reflex). Créé en 1948, le groupe Cobra se sépare en 1951 (M. MARIËN, *op. cit.*, p. 343 et p. 441 ; M. BANDINI, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Roma, Officina Edizioni, 1977, pp. 27-29 et p. 39).
- 5 L'Internationale lettriste (1952-1957) est constituée par la gauche du groupe lettriste d'Isidore Isou (1946). Elle développe un programme de contre-culture fondé sur la recherche et l'expérimentation d'un mode de vie nouveau et visant la transformation de la vie quotidienne (M. BANDINI, *op. cit.*, pp. 41, 49). Elle a publié 4 numéros d'une revue-tract intitulée *Internationale lettriste* et *Potlatch*, le bulletin d'information du groupe français, comporte 28 livraisons de 1954 à 1957 (G. BERREBY, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, Paris, Allia, 1985, pp. 143-248).
- 6 Constituée en 1957 par le regroupement de diverses tendances avant-gardistes, principalement le Mouvement pour un Bauhaus imaginaire, l'Internationale lettriste et le Comité psychogéographique de Londres, l'Internationale situationniste "propose un dépassement de l'art par l'invention ludique, la construction des situations et la réalisation de nouveaux désirs, sur la base du programme minimum d'un urbanisme unitaire" (P. DUMONTIER, *Les situationnistes et mai 68. Théorie et pratique de la révolution* (1966-1972), Paris, Ivrea, 1995, p. 33). Sa critique porte d'abord sur l'art, mais aussi sur la vie quotidienne et la politique spécialisée ; elle vise la transformation radicale de la société. Les événements de mai 1968 lui donnent l'occasion de mettre sa théorie révolutionnaire en pratique dans un mouvement social (P. DUMONTIER, *op. cit.*, pp. 27-56). La section française publie 12 numéros de la revue *Internationale situationniste* de 1958 à 1969 (réédition champ libre, 1975), Guy Debord en assume la direction. L'année 1972 est celle de l'autodissolution du groupe.

Nougé veut user du langage comme d'une "matière à modifications, à expérience" pour provoquer des idées, des états, des sentiments nouveaux et non pas, comme cela se fait généralement en poésie, pour traduire ou exprimer un état, un sentiment préexistant ou même pour défendre une vérité. Il est extrêmement important de souligner le fondement antilittéraire de toute l'activité "littéraire" de Paul Nougé. On ne peut bien comprendre son œuvre qu'en gardant présente à l'esprit cette volonté qui est la sienne de comprendre le monde en le transformant⁷. C'est de là que provient la théorie de l'action qu'il développe dans ses écrits théoriques: c'est en agissant sur le monde que l'on peut espérer le comprendre, c'est en agissant sur les us et coutumes d'un monde que l'on peut espérer les comprendre, c'est en agissant sur la langue que l'on peut espérer la comprendre et faire apparaître des perspectives jusque-là inconnues. C'est donc sur la langue telle qu'elle existe qu'il va opérer ses transformations expérimentales. Dans ses *Notes sur la poésie*⁸, il passe en revue les matériaux utilisables:

Ainsi donc

Pour atteindre au poème:

ses éléments:

les mots et les groupes de mots
puisés dans la mémoire, inventés (ou crus tels)
fournis par la dissection de textes (découpage, isolement).

Mot isolés, abstraits du langage.

Groupes de mots, lambeaux de langage.

L'écriture est pour Nougé réécriture, actualisation de la mémoire, ou réactualisation de ce qui a été dit ou écrit. Le matériau préexiste, le travail du poète est de réinventer des rapports, des arrangements, des découpages et des collages à partir de ces matériaux. De cet extrait des *Notes sur la poésie* ressort clairement la distance critique prise par rapport à la prétendue originalité de la création littéraire. Si le phénomène de l'emprunt, de la citation ou de la multiplicité des voix présentes dans un énoncé a été reconnu depuis lors et largement admis en linguistique, avec le dialogisme de Bakhtine⁹ et la polyphonie de Ducrot¹⁰, et dans la critique littéraire, avec l'intertextualité¹¹, et si Jean Giraudoux a pu dire avec humour: "Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté

7 P. NOUGÉ, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 128: "Il s'agit, il s'agira toujours de comprendre le monde à la faveur des transformations que l'homme lui inflige".

8 P. NOUGÉ, *op. cit.*, pp. 165-166.

9 T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981: il n'existe pas d'énoncé sans relation avec d'autres énoncés. O. DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171: "Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes. et notamment les textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elle soit prépondérante et juge les autres".

10 O. DUCROT, *op. cit.*, chapitre VIII: "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation". Ducrot y conteste l'unicité du sujet parlant, autrement dit l'idée que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Bakhtine avait élaboré le concept de polyphonie pour les textes, en particulier pour les textes littéraires; Ducrot étend cette théorie aux énoncés, en ce sens qu'il considère que plusieurs voix peuvent là aussi parler simultanément (p. 171).

11 Selon J. KRISTEVA (*Semeiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 146), "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte".

de la première, qui d'ailleurs est inconnue¹², cette conception de la création comme plagiat —qu'il soit conscient ou inconscient— n'était guère répandue à l'époque de Nougé¹³. Il suffit pour s'en convaincre de se reporter à *La Revue de l'époque* de décembre 1921 qui publie les réponses de cinquante écrivains à la question "du plagiat considéré comme un des beaux-arts": tous, à une seule exception près, condamnent cette pratique, tant par respect de la propriété littéraire que par référence à la conception romantique de l'œuvre comme expression absolue d'une individualité. Cette unique exception était Philippe Soupault, futur surréaliste et coauteur, en 1920, des *Champs magnétiques* avec André Breton. La rédaction de *La Revue de l'époque* le présente comme un "authentique farceur" et rejette sa réponse en fin d'enquête¹⁴. La voici:

Le plagiat n'existe pas. Si je signe un poème de Lamartine ou une fable de La Fontaine, immédiatement le poème et la fable ne sont plus de Lamartine ou de La Fontaine, mais de Philippe Soupault.

Soupault critique la propriété littéraire et réfute le culte de la personnalité littéraire en prônant un usage insolent du plagiat: c'est la conception bourgeoise de la littérature qu'il remet ainsi en question. Cette conception ne semble guère avoir évolué dans l'usage courant actuel, comme on a pu le voir dans l'article de journal précédemment cité, et, dans les dictionnaires, le mot *plagiat* conserve la connotation négative qu'il possédait au XIX^e siècle:

PLAGIAT Action du plagiaire, vol littéraire. Voir copie, emprunt, imitation. [...] CONTR. création.

PLAGIER 1. Copier (un auteur) en s'attribuant indûment des passages de son œuvre. Voir imiter, piller. — PAR EXT. *Plagier une œuvre*. Voir calquer, démarquer. [...] 2. FIG. ET LITT. Imiter [...].

(Le Nouveau Petit Robert)

PLAGIAIRE Personne qui s'approprie les idées d'autrui, qui copie ses œuvres. (Hachette)

PLAGIAIRE Celui qui prend dans un ouvrage qu'il ne cite pas des pensées, des expressions remarquables ou même des morceaux entiers. (Littré)

La première idée qui se dégage de ces définitions est toujours celle de l'originalité inaliénable de la création littéraire, de "l'unicité du sujet parlant"

¹² Exemple du Nouveau Petit Robert, s.v. *plagiat*.

¹³ Ducrot (*op. cit.*, p. 171) le confirme d'ailleurs en 1984: "Une croyance analogue [la croyance à l'unicité du sujet parlant] a longtemps régné dans la théorie littéraire, et elle n'a été mise en question que depuis une cinquantaine d'années, notamment depuis que Bakhtine a élaboré le concept de polyphonie."

¹⁴ J.-P. GOLDENSTEIN, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p. 12.

qu'évoquait Ducrot, l'idée de propriété littéraire en découle de façon automatique dans une société fondée sur la propriété privée. Les surréalistes, et en particulier les Bruxellois avec leur volonté d'effacement, ont remis l'évidence de ce principe en question, et cela avant les linguistes et les critiques littéraires. L'autre idée, qui ressort plus particulièrement de la définition du Littré, est le caractère inavoué —et inavouable— du plagiat. L'imitation peut être avouée et avouable, alors que le plagiat, qui est tu, se voit assimilé à du vol pur et simple, comme dans le cas de notre lauréate.

Un autre élément reste encore à considérer: l'intention. C'est ici qu'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, a ouvert la voie qui relie imitation et critique. A contre-courant des idées reçues du romantisme sur la création littéraire, il écrit ce célèbre passage dans le deuxième livre de ses *Poésies*¹⁵:

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.

Gaston Bachelard, qui évoque par ailleurs¹⁶ l'atmosphère scolaire imprégnant les *Chants de Maldoror*, donne de ces lignes une intéressante interprétation: il les considère comme une "apologie du plagiat présenté comme sain exercice scolaire"¹⁷. Le progrès compris comme un progrès scolaire permet d'établir le rapport entre l'apologie de l'imitation et la critique de l'individualité romantique. C'est exactement la même démarche qu'applique Nougé, quand il lance, en 1924, la revue-tract *Correspondance*¹⁸ avec Camille Goemans et Marcel Lecomte: il s'agit d'une entreprise —confidentielle— de réécriture à travers laquelle les trois complices s'installent dans la pensée et dans les phrases d'un auteur pour les gauchir légèrement et leur imprimer la légère distorsion qui fait toute la différence, celle qui "efface l'idée fausse, la remplace par l'idée juste". Il est d'ailleurs significatif que le numéro hors série de *Correspondance* du 10 juillet 1925 s'intitule "Eloge de Lautréamont".

Ducasse, quant à lui, ne se contente pas de copier ni même d'imiter: dans le cas de ses *Poésies* et de maints passages des *Chants de Maldoror*, il serait plus exact de parler de *détournement*. Pour le sens de ce mot, reportons-nous une fois de plus au dictionnaire:

DÉTOURNER 1. Changer la direction de (qqch.) [...] 2. Changer le cours de. [...] — SPÉCIALT
Détourner le sens d'un texte, en donner une interprétation qui s'éloigne du sens véritable.

15 I. DUCASSE, comte de LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 784. En 1941, Nougé lit le *Lautréamont* de Bachelard et il recopie ce même passage même dans son *Journal* (Bruxelles, Didier Devillez, 1995, p. 21).

16 G. BACHELARD, *Lautréamont*, nouvelle édition, Paris, José Corti, 1986, pp. 75-76.

17 G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 63.

18 Réédition en fac-similé : Bruxelles, Didier Devillez, 1993.

DÉTOURNEMENT 1. Action de changer le cours, la direction. [...] *Détournement d'avion*: action de contraindre l'équipage d'un avion de ligne à changer de destination. 2. [...] DR. ADMIN. *Détournement de pouvoir*: fait d'utiliser un pouvoir à une fin autre que celle pour laquelle il a été conféré.

(Le Nouveau Petit Robert)

DÉTOURNEMENT Action d'éloigner de la voie directe, de sa destination initiale. [...] – *Détournement d'avion*: action de contraindre un avion à changer de destination. (Hachette)

Le plagiaire copie, emprunte ou imite, celui qui détourne un texte lui fait changer de destination, ce sont les intentions qui changent. Dans *Poésies II*, par exemple, Ducasse ne se contente pas de retourner la pensée ou la maxime empruntée à Pascal, à La Rochefoucault ou à Vauvenargues, il opère la modification en fonction de l'effet qu'il veut obtenir, faisant ainsi surgir une autre dimension de l'énoncé de départ. Par exemple, si l'on peut considérer "Les grandes pensées viennent de la raison"¹⁹ comme l'exact contre-pied de "Les grandes pensées viennent du cœur" (Vauvenargues, *Réflexions et Maximes*, xxvii), l'énoncé suivant: "Si la morale de Cléopâtre eût été moins courte, la face de la terre aurait changé. Son nez n'en serait pas devenu moins long"²⁰ évite bien le procédé de retournement systématique pour *détourner* de façon plus nuancée cette *Pensée* de Pascal: "Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face du monde aurait changé" (section II, n° 162). Le supplément d'humour et la touche sarcastique sont au service d'une moralisation de l'énoncé.

Dans ce cas, le terme de "détournement" semble plus approprié que celui de "plagiat", si l'on s'en tient aux définitions ci-dessus. Si cet usage précis ne figure pas comme tel dans les dictionnaires les plus courants, c'est qu'il est d'invention récente et d'utilisation restreinte. Les lettristes (1952-1957), en effet, sont les premiers à l'avoir utilisé dans ce sens quand ils parlent, d'abord, de "détournement de phrases"²¹ puis de "détournement réactionnaire"²² et de détournement²³ tout simplement. Quand aux situationnistes, ils précisent la portée du

19 I. DUCASSE, *op. cit.*, p. 779.

20 I. DUCASSE, *op. cit.*, p. 780.

21 *Internationale lettriste*, n° 3, août 1953 (dans G. BERREBY, *op. cit.*, p. 157) où il est question d'un procédé "décisif pour l'avenir de la communication: le détournement des phrases".

22 *Potlatch*, n° 18, 13 juillet 1955 (Paris, éd. G. Lebovici, 1985, p. 117): "...présentation à la Cinémathèque du film d'un ancien lettriste, qui se trouve être un détournement réactionnaire, et par là plus facilement acceptable, des idées que nous avons soutenues".

23 Voir l'article essentiel de G.-E. DEBORD et G. J. WOLMAN, "Mode d'emploi du détournement" dans *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, pp. 2-9.

terme et lui donnent la définition suivante dans le premier numéro de leur revue, *Internationale situationniste*:

DÉTOURNEMENT s'emploie par abréviation de la formule: détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration des productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu²⁴.

Cette définition sera précisée, développée et abondamment illustrée dans les numéros suivants. Par ailleurs, les situationnistes brossent également à grands traits l'histoire du détournement, quand ils précisent qu'il fut "largement pratiqué par Marx, systématisé par Lautréamont et que l'I.S. [l'a mis] à la portée de tout le monde"²⁵. Debord et son comparse Wolman, dans l'article sur le détournement qu'ils ont publié en 1956 dans la revue *Les Lèvres nues*, prétendent que "l'œuvre de Lautréamont [...] mis à part, les tendances au détournement que peut reconnaître une étude de l'expression contemporaine sont pour la plupart inconscientes ou occasionnelles"²⁶. A les en croire, la situation n'aurait guère changé depuis le XIX^e siècle, et pourtant il est important de mentionner le large usage du détournement pratiqué — sans le nommer — entre-temps par les dadaïstes et les surréalistes, qu'ils soient français ou belges.

En effet, bien qu'elles ne portent pas le nom de détournement, les réécritures pratiquées par Nougé n'en sont pas moins parfaitement conscientes et tout à fait systématiques. Dès le début de l'aventure de *Correspondance*, Nougé a détourné, plagié, imité, collé toutes sortes de productions écrites²⁷, depuis les exercices d'un obscur manuel de conjugaison (*Quelques écrits* de Clarisse Juranville), jusqu'aux exemples d'un dictionnaire russe-français (*Un miroir exemplaire de Maupassant*), en passant par une pièce de théâtre de Jean Cocteau (*Le dessous des cartes*), des poèmes de Baudelaire (*La géante, L'amoureuse infidèle*), des publications littéraires récentes (les tracts de *Correspondance*), mais aussi et surtout des productions non littéraires, qu'il s'agisse de proverbes et d'expressions toutes faites, de chansons, d'anecdotes, de fables ou encore de textes publicitaires²⁸. Peu importe le matériau, pourvu qu'on ait l'effet... Ou plutôt non: les matériaux les plus banals sont ceux qui conviennent le mieux. C'est ainsi que, comme nous l'avons dit plus haut, son entreprise porte avant tout sur le démontage du langage courant. Il va extraire des bribes, des "lambeaux de langage", de leur

24 I.S., 1/13. "I.S." est l'abréviation de "Internationale situationniste", qui désigne aussi bien l'association que la revue que celle-ci a publiée. Nous conviendrons d'utiliser le sigle "I.S." pour désigner l'association et le sigle "I.S." pour désigner la revue. Dans les références à cette dernière, nous indiquerons le numéro de la revue et la page (réédition Champ libre, 1975). Par exemple, dans "I.S., 3/12", "3" fait référence au troisième numéro de la revue *Internationale situationniste* et "12" renvoie à la page 12 de ce numéro.

25 M. KHAYATI, "Les mots captifs (préface à un dictionnaire situationniste)" dans I.S., 10/50, 1966.

26 G.-E. DEBORD ; G. J. WOLMAN, *op. cit.*, p. 4.

27 Les textes poétiques de Nougé ont été réunis par Marcel Mariën sous le titre de *L'expérience continue* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1981).

28 P. NOUGÉ, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 167.

contexte habituel pour en tirer un maximum d'effet, pour les rendre "bouleversants". Par exemple, dans l'aphorisme: "On sait ce que parler veut rire"²⁹, on retrouve aisément l'expression courante "On sait ce que parler veut dire" détournée par une intervention d'autant plus efficace qu'elle est minime et inattendue. Dans l'exemple suivant³⁰, Nougé fait se retourner la publicité contre elle-même avec ses propres armes:

VOUS AVEZ
LA
VUE BASSE

MAIS N'ACHETEZ
PAS
DE
LUNETTES

MENTEZ
3

FOIS
PAR

JOUR
POUR
Y
VOIR CLAIR

Ce petit texte est avant tout la plus parfaite définition du détournement selon l'optique de Lautréamont: détourner, c'est mentir pour y voir clair! Il présente aussi toutes les caractéristiques du slogan publicitaire: la typographie, qui met en relief les éléments importants pour faciliter une lecture immédiate; l'argumentation, qui privilégie l'opposition; l'utilisation de l'impératif, pour influencer le lecteur de façon autoritaire; l'implication directe du destinataire par l'utilisation de la deuxième personne; le choix d'un lexique simple et clair, immédiatement compréhensible; le jeu sur les sonorités qui facilite la mémorisation; le jeu sur la polysémie qui retient l'attention... Nougé exploite ici les ressources du

29 P. NOUGÉ, *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 348.

30 P. NOUGÉ, *op.cit.*, p. 297.

genre publicitaire, parce que ce genre privilégie l'effet sans se préoccuper de la valeur esthétique et littéraire.

Debord et les situationnistes se placent dans la ligne des surréalistes, mais c'est de Nougé et des Bruxellois qu'ils sont le plus proches, comme il sera montré plus loin. Leur expérience du détournement porte sur le quotidien et s'oppose à tout impératif esthétique. Les différentes disciplines artistiques sont considérées comme des outils, comme chez les surréalistes, mais leur éventail s'est élargi et modernisé: la bande dessinée, le cinéma, la radio, l'urbanisme font désormais partie de la panoplie des matériaux à détourner³¹. Citons pour exemple les peintures détournées d'Asger Jorn, le cinéma de Debord ou bien les deux ouvrages, *Fin de Copenhague* et *Mémoires*³², entièrement "composés d'éléments préfabriqués", dont les "structures portantes" sont de Jorn et où Debord fait office de "conseiller technique en détournement". Dans le même esprit de subversion que les surréalistes, ils vont aussi largement exploiter la publicité. Le détournement ne s'applique plus simplement au texte mais s'intègre dans la vie quotidienne, notamment à travers l'urbanisme, préoccupation majeure des situationnistes. L'exemple le plus frappant en est peut-être constitué par les graffitis que les lettristes et les situationnistes furent les premiers à peindre sur les murs de Paris et qui prendront une ampleur insoupçonnée au moment des événements de Mai 68. C'est ainsi que l'on pouvait lire, au détour d'un escalier, sur les murs de la Sorbonne³³, un bel exemple de détournement par retournement: "Je prends mes désirs pour la réalité car je crois en la réalité de mes désirs". Nougé, lui aussi, souhaitait sortir ses aphorismes de la page qui les enferme. C'est ainsi qu'en 1927, il a baladé dans les rues de Bruxelles un panneau de grandes dimensions juché sur une charrette et sur lequel était reproduite la fausse réclame suivante: "Ce boulevard encombré de morts regardez vous y êtes". Les passants ont cru qu'il s'agissait d'une publicité pour un film³⁴...

Mais la différence fondamentale entre surréalistes belges et situationnistes réside surtout dans le fait que ces derniers ont conféré une dimension politique au détournement et, dans leur souci de pratique de la théorie marxiste, en ont fait un élément central de propagande pour la révolution prolétarienne:

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane.

31 R. VIÉNET, "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art" dans *I.S.*, 11/32, 1967.

32 G. DEBORD, *Mémoires, structures portantes d'Asger Jorn*, rééd., Paris, J.-J. Pauvert aux Belles-Lettres, 1993. A. JORN, *Fin de Copenhague*, conseiller technique pour le détournement Guy Debord, rééd., Paris, Allia, 1986.

33 Reproduit photographiquement dans R. VIÉNET, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968, p. 100.

34 P. NOUGÉ, *L'expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, pp. 341 et 423.

Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un communisme littéraire.³⁵

La critique du langage dominant, son détournement, va devenir la pratique permanente de la nouvelle théorie révolutionnaire.³⁶

L'esprit de révolte devient esprit révolutionnaire, et le marxisme, toujours présent en filigrane dans les écrits de Nougé, occupe ici le devant de la scène. Le détournement, véritable critique en action, est théorisé en même temps que généralisé dans ses applications. Les détournements de bandes dessinées montrent bien l'esprit de propagande, la volonté de dépasser l'art pour le réaliser dans la vie, mais également ce "souverain détachement des moyens" dont parlait Nougé³⁷: c'est aussi pour des raisons de facilité que les matériaux préexistants sont réutilisés, comme en témoigne l'exemple ci-dessous³⁸.

Aux références théoriques et aux sources d'inspiration en grande partie semblables, il faut ajouter les liens étroits qui unissent le groupe de Bruxelles et les situationnistes. Il est aisé de discerner ces liens en feuilletant le bulletin lettriste *Potlatch* et la revue belge *Les Lèvres nues*, dirigée par Marcel Mariën, jeune Anversois qui rejoignit le groupe surréaliste peu avant la guerre et à qui l'on doit l'édition de la plupart des textes de Nougé. Les deux revues paraissent à peu près en même temps (d'avril 1954 à septembre 1958 pour *Les Lèvres nues* et de juin 1954 à novembre 1957 pour *Potlatch*, le dernier numéro constituant déjà le bulletin de l'Internationale situationniste). Dans *Potlatch*, les allusions à la Belgique et au groupe belge sont nombreuses: réponse à une enquête du groupe surréaliste belge (n° 5), extraits de la revue *Les Lèvres nues* (n° 4, n° 21), compte rendu d'actions menées par les surréalistes belges (n° 26), annonce des collaborations lettristes à la revue belge (par exemple, n° 26: "Tout savoir sur la dérive. Lisez *Les*

35 G.-E. DEBORD; G. J. WOLMAN, *op. cit.*, pp. 2 et 4.

36 M. KHAYATI, *ibid.*

37 P. NOUGÉ, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 56.

38 R. VIÉNET, *op. cit.*, p. 178.

Lèvres nues”). Plusieurs articles de *Potlatch* font aussi état de la situation en Belgique (n° 20) et témoignent des rapports fréquents qui existent entre les lettristes et les Belges. En outre, toutes les allusions au groupe surréaliste belge sont positives, alors que les surréalistes français y sont immanquablement malmenés. Signalons également que l’Internationale lettriste a été fondée en Belgique et que plusieurs Belges ont fait partie de l’Internationale situationniste, le plus connu étant Raoul Vaneigem.

De son côté, la revue belge *Les Lèvres nues* n’est pas en reste: dès le numéro 3, elle cite un article de *Potlatch*, mais c’est à partir du numéro 6 qu’elle publie quelques-uns des articles lettristes qui sont à la base de la théorie situationniste, comme, par exemple, “Introduction à une critique de la géographie urbaine” (n° 6) ou “Théorie de la dérive” (n° 9) de Debord. En ce qui concerne le détournement, on trouve, dans le numéro 9 de la même revue, un récit détourné un peu à la manière de Nougé: il est l’œuvre de Gil J. Wolman, membre, comme Debord à l’époque, de l’Internationale lettriste. Enfin, c’est en 1956, dans le numéro 8, que paraît le “Mode d’emploi du détournement”, article dans lequel Debord et Wolman proposent une théorie du détournement et précisent les objectifs politiques de celui-ci.

A la série d’exemples qui vient d’être citée —et qui prouve bien l’étroitesse des liens qui unissaient lettristes et surréalistes belges—, on pourrait encore ajouter quelques preuves de l’influence, sans doute indirecte, exercée par Nougé. Ses textes parus dans *Les Lèvres nues* ont presque tous été rédigés antérieurement et sont publiés de la propre initiative de Marcel Mariën. Cependant, les articles des lettristes se voyaient souvent encadrés d’aphorismes et de poèmes nougéens, par conséquent, même si ces derniers n’avaient pas connu précédemment l’auteur de *Correspondance* —ce qui paraît bien improbable—, ils n’auraient pas manqué de s’intéresser dès lors à ce maître ès détournements qu’est Nougé. Un extrait de l’importante *Conférence de Charleroi*³⁹ figure d’ailleurs, en exergue d’un article de Debord, à la première page du n° 16 de *Potlatch*; ce numéro date de janvier 1955 alors que la première contribution lettriste aux *Lèvres nues* date de septembre 1955. Il peut être intéressant de citer ici l’extrait en question, car il formule une des motivations centrales de l’activité de Nougé et un point essentiel de convergence —ou de continuité— avec la pratique situationniste: “Il est temps de se rendre compte que nous sommes capables aussi d’inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l’amour ou à la haine”. On peut encore trouver, au fil des articles de *Potlatch*, bien d’autres allusions aux activités et surtout aux idées du théoricien du groupe de Bruxelles.

Les situationnistes, quant à eux, publient leur propre revue à partir de juin 1958 et l’on peut s’étonner qu’ils y passent cet héritage sous silence, alors

39 P. Nougé, *op. cit.*, pp. 171-212 et p. 211 pour la citation.

qu'ils revendiquent la filiation "critique" avec le surréalisme d'André Breton⁴⁰. En effet, dans tous les numéros de l'*Internationale situationniste*, Nougé n'est cité qu'une seule fois⁴¹ et, de façon assez amusante, parce que son idée de poème-jeu de cartes, *Le jeu des mots et du hasard*, a été plagiée par un certain Saporta, qui s'est bien gardé de signaler l'emprunt. On pourrait peut-être avancer l'explication d'une filiation trop directe, sachant qu'un mouvement d'"avant-garde" se définit davantage par la négation et la contradiction que par la continuité, surtout directe.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons sans doute conclure, au terme d'une étude qui ne se veut qu'introductive, à l'existence d'une filiation de Nougé aux situationnistes en passant par Lautréamont. Le raccourci n'est pas aussi anachronique qu'il y paraît, Ducasse constituant un passage obligé pour comprendre les expériences de l'un et des autres. Nougé, comme les autres surréalistes, a fait sienne cette phrase des *Poésies*: "La poésie doit être faite par tous. Non par un" et il prétend sortir la poésie des livres pour étendre son champ à la vie quotidienne: d'œuvre d'art, elle est devenue une nouvelle façon d'envisager —ou plutôt de vivre— la vie: "On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part", disait aussi André Breton⁴².

Le plagiat, désormais réhabilité sous la forme du détournement, contribue à faire entrer la poésie dans la vie. Plagiat avoué et même revendiqué, il s'agit de l'utiliser comme critique littéraire et artistique —et plus tard politique—, pour *détourner* l'art vers d'autres destinations: celles de la vie réinventée, de la transformation du monde.

Les lettristes puis les situationnistes ont recueilli cet héritage en tentant de l'ancrer davantage dans la vie quotidienne et de l'utiliser à des fins de propagande révolutionnaire. Elargissant la panoplie des moyens caractéristiques de la modernité, l'I.S. a modernisé et systématisé les techniques nougéennes d'intervention et, à travers la vie quotidienne, a mis le détournement "à la portée de tout le monde"⁴³. Mais le fait de généraliser le détournement et de l'étendre à tous les domaines de la culture et de la vie quotidienne ne risque-t-il pas de le banaliser et de le transformer en simple procédé, perdant, comme tout procédé, peu à peu de son efficacité initiale?

40 Notamment: I.S., 1/3-4.

41 I.S., 8/16. Voir J.-J. RASPAUD ; J.-P. VOYER, *L'Internationale situationniste. Protagonistes / chronologie / bibliographie (avec un index des noms insultés)*, Paris, Champ libre, 1972.

42 A. BRETON, "Caractères de l'évolution moderne" dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1988, coll. "Bibliothèque de la Pléiade".

43 M. KHAYATI, *ibid.*

Jacinta NEGUERUELA CEBALLOS

(Universitat de València)

Yves Bonnefoy: cuando el arte no es sin la presencia

Quisiera comenzar mi comunicación refiriéndome a un comentario que Hugo Mujica expresa en su admirable ensayo *La palabra inicial* a propósito del concepto de poesía en Heidegger, en el que aparece un pensamiento especialmente afín al de Yves Bonnefoy:

La técnica, en su sentido griego y relacionada ahora con la poésis, es el arte de llevar a la presencia eso que se hace presencia, de conducir una cosa hacia su propia manifestación, de conducirla, diríamos violentando al lenguaje, *desde sí hacia sí*. Un arte, plásticamente, que tiene más que ver con la faena de un agricultor que con el trabajo de un fabricante. Más con el dejar *acontecer* que con el hacer ser. Con el recibir que con el poner¹.

Debo igualmente advertir que, aun cuando las reflexiones de Heidegger sean mencionadas en varias ocasiones a lo largo de esta exposición, Yves Bonnefoy no se siente adscrito al pensamiento heideggeriano, tal y como me expuso en nuestro encuentro en París, el 1 de febrero último, y la razón de su no adscripción radica en que, para Bonnefoy, a diferencia de Heidegger "la poésie ne dit pas la vérité".

Una propuesta textual cruza el entramado tejido poético de ciertas tendencias de las artes plásticas contemporáneas. Me refiero a un texto que, inicialmente, Yves Bonnefoy sostiene ontológicamente en el concepto filosófico-antropológico de "presencia", rasgo, a su vez, connatural al acto poético. Sin dicha "presencia" la poesía no es, pero pudiera ocurrir que tampoco fuera concebida la obra de algunos artistas plásticos de todos los tiempos y en concreto de nuestra época.

En ocasiones, en las últimas décadas, nos hemos perdido ante la avalancha signica, ese mundo de espejos desvirtuados de las cosas, memorias deslucidas de la escena, el color, los rostros, geometrías y otros santos y señas de

1 Mujica, Hugo, *La palabra inicial*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 48.

nuestra identidad. Identidad vana e infinitamente reflejada, transformada, interpretada, reproducida.

La implacable fórmula que recorre la historia del Arte —¿está o no está el referente inmerso en el lienzo, la escena, el material, el pentagrama?— parece desvanecerse; ahora nos preguntamos: ¿Es o no es la línea horizontal, es o no es el granito, es o no es la palabra? Y preguntarse por el ser de la palabra, ¿no es en cierta manera dejar de contemplar la imagen seductora?

Silencio y "presencia" se manifiestan como rasgos dichosos en su contención, en su ensimismamiento, en su desparramarse inusitado, relegando el poder de la imagen. En este marco en el que Yves Bonnefoy reconoce el acto poético, "el Ser se manifiesta "ocultándose" pero su ocultarse es asombro y no olvidado: es su *misterio*, no su *vacío*".

El texto, así, es uno. Llamémosle texto "presencial", aquel en el que nada es buscado en sus aledaños, nada debe sorprendernos fuera de su emerger, remitente y centrífugo. Texto uno en su fragmentar, en su pluralidad.

Hablamos de un texto sobrio, desnudo, desprovisto pero nunca vacío, atestado de huellas y de nombres. El camino que lleva, el camino que es llegada en cada punto de su caminar.

"Presencia" pues, que se asienta en el friso corrido de mamuts en Rouffignac, la máscara africana, "el peine de los vientos" de Chillida, Rothko, Caspar D. Friedrich, etc., hilo conductor del sentido, de la transcendencia, de la "presencia", a veces de la mística.

Y este texto, que yo llamo "presencial" podría estar caracterizando determinadas tendencias artísticas de nuestro S. XX, texto siempre en pugna contra la imagen y su apología en los medios de comunicación, contra su uso, su abuso, su plurisignificación, su exceso.

La "presencia", concepto que Yves Bonnefoy desparrama a lo largo de su obra filosófica, pretende vehicular la obra de arte con el hombre, en su inmediatez en el caso de las artes plásticas, en su mediatez en el terreno de la poesía. En ambos casos, dicha "presencia" es, como ya dijimos, cualidad y rasgo diferencial del acto de creación.

La "presencia" garantiza el acercamiento del hombre al universo en el que está inmerso, en una *religio* de carácter sacro que le otorga sentido a la vida y la acerca por ello a una transcendencia, sacralidad en el sentido de Heidegger "que se abre más desde las profundidades míticas que desde una mística transcendente".

Dicha concepción es expresada claramente por Caspar Friedrich: "Descubrir el espíritu de la Naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es la tarea de la obra de arte"³.

2 Mujica, Hugo, op. cit., p. 19.

3 Friedrich, Caspar D., *La voz interior*, fragmentos recogidos en "Los orígenes de la pintura contemplativa", "Lápiz", n° 90, nov.- dic. 1992, p. 30-43.

Por ello, transcender parece ser ese hilo conductor de un texto único y plural: el texto artístico.

La "presencia", trasladada al lienzo, al hierro forjado, reencontrada siempre en el totem, nunca tal vez dejó de manifestarse en la ya larga andadura del hombre sobre la Tierra. Fue siempre fiel compañera del arte antiguo, el arte simbólico por excelencia, pero se escondió en ocasiones después de que, como bien dijo Julia Kristeva, el signo reemplazó al símbolo y el artista se dejó seducir por la imagen, imagen engañosa, frívola y necesaria seguro en ese interminable cuestionamiento de su propia naturaleza que es el Arte porque, tal y como Francis Bacon afirma: "El arte verdadero siempre te obliga a enfrentarte a la vulnerabilidad de la condición humana"⁴.

Seducción que culminó con las vanguardias, cuando el hombre juega con su imagen, la rompe, la descompone, la fragmenta, la deforma, la ensucia, porque el hombre tiene que seguir mirándose.

El texto artístico, en una de sus tendencias, en uno de los posibles caminos tomados, me atrevería a decir que es un texto "presencial". "Presencial" significa sobre todo lo que adviene y permite la manifestación del Ser.

La "presencia" se impone ante la omnipotencia de la imagen, la despoja de su infinita capacidad de reproducción y, finalmente, la somete. Es la dominancia del sentido sobre la significación y la reproducción incansable de los significantes que, automáticos y caprichosos, pueblan dictatorialmente la sociedad de consumo y una buena parte de lo que queda expuesto en una galería o en un museo de arte contemporáneo.

La búsqueda del sentido de la vida no ha dejado de preocupar al hombre, pero sí es patente el narcisismo de diversas corrientes artísticas: un arte "en espiral", reconcentrado en sí mismo, frívolo y hasta recreándose en su fuga a ninguna parte, que no se cuestiona ni cuestiona, el "todo vale". Ya en 1955, Vasarely afirmaba:

El producto artístico se extiende desde el agradable objeto utilitario hasta el Arte por el Arte, desde el buen gusto hasta lo transcendente. El conjunto de las actividades plásticas se inscribe en una vasta perspectiva: artes decorativas, moda, publicidad y propaganda por medio de la imagen, decorados de las grandes manifestaciones de la industria, las fiestas, los deportes, decorados de espectáculos, modernas fábricas policromas, señalizaciones y urbanismo, documentales artísticos, museo recreador, edición de arte, síntesis de las artes plásticas, búsqueda por último de la auténtica vanguardia. En tan diversas disciplinas, el

4 Opinión recogida en "El País Semanal", monográfico dedicado al pintor Francis Bacon, Dic. 1996; entrevista de Michel Archimbaud realizada en abril 1992.

acento personal no significa necesariamente autenticidad⁵.

Algunos años más tarde, en 1964, Judd y Stella establecían el siguiente diálogo con un periodista radiofónico:

- Judd: Greenberg hablaba de las ideas o posibilidades de la pintura [...] y reconocía que una tela en blanco es una idea para un cuadro. Podría no ser una buena idea, pero ciertamente es válida. Yves Klein hizo la galería vacía. Vendía aire, y eso era un arte conceptualizado, me imagino.
- Periodista: *Reductio ad absurdum*.
- Judd: Pero no lo bastante absurdo, sin embargo.⁶

Ante lo evidente de la “deriva” de algunas corrientes sospechosamente calificadas de artísticas, Yves Bonnefoy no sólo no concibe una poesía desligada de un sentido de la vida sino que es definida esencialmente con dicho rasgo.

En el desorden y la ausencia, en ocasiones, de parámetros o valores que expliquen la unión del arte con el hombre, Yves Bonnefoy es, sobre todo, la voz que rememora una actitud vieja como el mundo, pero distinta, ante las últimas tendencias que se han visto en este S. XX, quizás más en las dos últimas décadas: el neoconceptual y el neoexpresionismo.

Termina el siglo en una indefinición y pluralidad difícil de homogeneizar y Bonnefoy habla de un posible texto que me gustaría no debiera dejar de tener su eco y su relevo en generaciones venideras.

La “presencia” acontece, adviene en la obra. Es una dimensión de la misma que nos puede cuestionar si existe o si podríamos denominar obra de arte o texto artístico a una obra de carácter “no presencial”. Tal vez, como proponía Yves Bonnefoy en su caracterización del acto poético, pudiéramos encontrar en la diacronía de la obra de arte un único hilo conductor: el concepto de “presencia”, capaz de otorgarle su identidad y capaz de responder a la eterna pregunta, ¿qué es el arte?, de este modo: el arte es “presencia”.

La “presencialidad” es una liberación del referente, algo que es, en las artes plásticas, fenómeno de amplia acogida en el S. XX; pero no sólo eso, habría que hablar también de resemantización. Hoy en día parece que no es necesario que la obra de arte signifique para que la obra de arte sea; trasladado a la palabra, para Yves Bonnefoy ya no se trata de que ésta sea el vehículo sino su advenimiento, la realidad presentada, no representada.

La omnipresencia de la imagen, de la representación, es una realidad abusiva en mi opinión. “La poética de la presencia” pudiera ser el otro camino,

5 Declaración de Vasarely (“Nota para un manifiesto”, 1955), recogida por Simón Marchán Fiz en *Del arte objetivo al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1990.

el texto impregnado de materia donde el hombre no crea una realidad virtual, exponencial, sino donde el hombre se ofrece en la dimensión no creada por la mente, la realidad primera, la voz antes de la palabra porque tal y como concebía Heidegger todo arte es esencialmente poesía; en este sentido la poesía es la esencia del arte y por ello, la "presencia" fundamenta el arte como globalidad.

"La poética de la presencia" hace hincapié en la dimensión trascendente de la obra de arte. El movimiento de interacción con la imagen, casi su carácter imprescindible, genera un movimiento hacia afuera, en una reproducción visual excesiva. Nos preguntamos: ¿Es que ya no puede el hombre vivir sin la imagen, cuando además se ha demostrado que el culto a la imagen no implica más imaginación? El mundo se ha convertido en "imagen del mundo"⁷.

Los tanteos artísticos llevados a cabo en los años 80 y 90 interaccionan imágenes de distinto origen: la publicidad, el mobiliario urbano, el *happening*, las instalaciones. Nos encontramos ante una superposición de niveles, de metaimágenes. El arte ya no mira hacia dentro, parece querer escaparse a ninguna parte, un arte que ya no mira hacia el ser del hombre, arte no reflexivo, en el que no subyace nunca más la problemática humana, ya no creación heideggeriana de mundos sino creación de imágenes, un arte que prescinde de lo humano. En medio de tan significativa ausencia no debemos olvidar, tal y como denuncia José Luis Albelda, que "la crisis significativa del arte es consecuencia directa de una crisis mucho más radical: su crisis como lenguaje, que le lleva a cuestionarse su razón de ser"⁸.

El mercantilismo ha devaluado la dimensión trascendente de la creación, como si ésta pudiera prescindir del sentido, como si una asepsia expresiva pudiera separar abismalmente el objeto del sujeto: arreferencialidad, asemantización, gratuidad, amotivación son indicios significantes y significativos de determinadas corrientes que sólo el mercado ha calificado interesadamente de artísticas. Corrientes que apenas han dejado su impronta: pero, en el silencio hablan los Chillida, Barceló, Kapoor, etc., en una búsqueda permanente de sentido, reivindicando la obra de arte que pertenezca a la tierra y que sea testigo histórico de esa misma tierra.

En el enloquecedor y voluntariamente enajenante universo artístico de la década de los 80 y 90, en el que los artistas son convertidos por el capital en nuevos dioses, la "presencia", sin convertirse en un decálogo de lo que debe ser o no una producción artística, se erigiría al menos en un *repère* asistencial: el arte puede variar sus intenciones en relación a sus propósitos, pero si sale del hombre debe de volver al hombre, y ese camino de ida y vuelta podría no ser otro que el de la "presencia".

6 Entrevista a los artistas F. Stella y D. Judd ("¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?"), 1964, recogida por Marchán Fiz en *op. cit.*, p. 375.

7 Mujica, Hugo, *op. cit.*, p. 40.

8 Albelda, José Luis, *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Univ. Politéc. Valencia, Valencia, 1994.

Transcender constituiría la señal específica de que el arte no se enajena, no se mimetiza ni adquiere los rasgos de otros fenómenos tan significativos de nuestros tiempos: la moda, la publicidad, el consumo.

Cuando los valores mercantilistas suplen los valores inherentes al arte, éste se devalúa y pierde su naturaleza; así, no es oro todo lo que reluce y, por ello, no es arte todo lo que representa.

El signo no es patrimonio exclusivo del arte. El signo es la seña de identidad de la modernidad. Frente a su abuso, "la presencia" podría ser la seña de identidad del texto artístico, aquello que lo constituiría como ontológicamente poético y aquello que lo diferenciaría de lo simplemente publicitario.

Valorar una obra de arte significa, en definitiva, medir, como diría Kandinsky, "su alcance profético", es decir, su capacidad de hacer presente un mundo, idea que, de nuevo, remite a Bonnefoy.

Bibliografía

- ALBELDA, José Luís, *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Univ. Politéc. Valencia, 1992.
- Arte abstracto español*. Museo de Cuenca. Fundación Juan March, 1988.
- AZARA, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- GARCÍA ALONSO, Rafael, *Ensayos sobre literatura filosófica*, Ed. S. XXI, Madrid, 1995.
- GARCÍA BACCA, Juan David, *Antropología filosófica contemporánea*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1982.
- LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ed. Akal, Madrid, 1990.
- Miquel Barceló. 1984-1994, IVAM 2 Febr.-23 Abril 95, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura.
- MUJICA, Hugo, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Ed. Trotta, Madrid, 1995.
- NEGUERUELA CEBALLOS, Jacinta, *Yves Bonnefoy: La poética de la presencia*, Tesis Doctoral presentada el 15-XII-94 en Facultad de Filología de Valencia. Dirigida por la Dra. Elena Real Ramos.
- OCAMPO, Estela y PERÁN, Martí, *Teorías del arte*, Ed. Icaria, Barcelona, 1991.
- RELLA, Franco, *El silencio y las palabras*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *La estética y sus herejías*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1980.
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Ed. Alianza, Madrid, 1986.

* Puede encontrarse una bibliografía documentada de Y. B. en, entre otros volúmenes, *Yves Bonnefoy. Livres et documents. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale*, Ed. Mercure de France, París, 1992.

Concepción PALACIOS BERNAL

(Universidad de Murcia)

Hacia una estética del contraste: *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin

Toda frase, todo libro que no se contradiga a sí mismo,
es incompleto

FRIEDRICH SCHELEGEL

"C'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon livre"¹. Son palabras del propio Janin referidas a *L'Âne mort et la femme guillotinée*. Su fecha de publicación, 1829, primer tercio del siglo XIX, período de turbulencias políticas, de inquietudes sociales, de fermentación literaria, de ambigüedad, de contrastes. En este contexto se presenta un texto que dialoga realmente con su época, que se enmarca en el proceso abierto en el Romanticismo de mutabilidad de los géneros literarios.

¿Novela? ¿Ensayo? ¿Confesión?: "c'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon livre". Pero *L'Âne mort et la femme guillotinée* es algo más que un libro. Sus múltiples paratextos organizan el texto hasta convertirlo en obra. Y en obra de contrastes. Empezando por el propio título. Sí, ya podemos presumir de que se trata. De un asno y de una mujer. Y ambos mueren anónimos para el lector, antes de la primera página. Es cierto que así ocurrirá después. Pero ¿es ése el tema? ¿son ellos los héroes? ¿O simplemente el título cumple una función comercial, de atrapamiento del lector, de suspense, como tantos y tantos títulos extravagantes de la época romántica? (Sansgüe, 1987: 19).

Existe un prólogo autógrafo, igualmente lleno de contrastes. Empezando por los primeros párrafos escritos en tercera persona: "l'auteur de ce livre n'est pas de ceux qui refusent à la Critique le droit d'interroger un écrivain sur son œuvre..." El autor mantiene las distancias consigo mismo. ¿Justifica su libro? Sí, porque se adelanta a la Crítica en todo aquello que ésta pudiera preguntarle o reprocharle. ¿parodia de la novela negra? ¿crítica de la verdad en el arte? ¿crítica contra la Crítica? ¿o parodia de la parodia? "C'est le beau d'une préface", concluye. El que el prólogo sea terriblemente oscuro.

El texto —en la edición que hemos estudiado, puesto que existen otras posteriores del propio autor con ampliaciones y hasta con simplificación del

1 Frase recogida en el Prefacio del autor a la Primera edición de la obra, la de 1829, que es la que hemos consultado y figura en la Bibliografía. Todas las citas irán pues referidas a esta edición.

título (tan sólo *L'Âne mort*), lo que es altamente significativo— se cierra con un epílogo de Honoré de Balzac. Un último capítulo en realidad, el que hace treinta, que es un número de prestigio, según Balzac², quien, tras recoger la historia donde la había dejado Janin, incide en lo macabro. Se titula “Le Couteau à papier”. Curioso cuchillo el de esos aspirantes a médicos que descuartizan el cadáver de la mujer guillotizada —Henriette— sí, a estas alturas, ya tiene nombre la heroína.

¿Y qué es del texto, de esos veintinueve capítulos que conforman *L'Âne mort et la femme guillotinée*? Pero sigamos con los paratextos, puesto que existen otros: los epígrafes, muy al gusto también de este siglo XIX. Ahí están los de *Le Rouge et le Noir* o los posteriores de Villiers en *Contes cruels*, por citar los de obras muy conocidas. Cada capítulo se resume en uno, casi todos apógrafos. “O fille encore trop chère!” de Lusignan, abre el capítulo XIII: “Le Père et la mère”. Otro: “Le pendu ressuscite” de La Fontaine, ilustración de “Les Mémoires d’un pendu”, capítulo XIV. Otros, los menos, más indefinibles: “C’est cela” (capítulo XVI), “Vraiment!” (capítulo XVII), “À quoi bon?” (capítulo XXVIII). Y así hasta veintitantos ejemplos restantes. Casi todos parecen cumplir su función semántica. Se ajustan al contenido del título del capítulo ¿No existe aquí el contraste? De nuevo respuesta afirmativa. Pero hay que buscarlo, no en el juego de los contrarios, sino en la ironía profunda, a veces diáfana, otras solapada, de todos los capítulos, del libro entero (Bourgeois, 1974: 55-64). Muestro algún ejemplo. El capítulo XXIX —el último— se titula “Clamart”. Clamart es un cementerio, aquel que acoge los restos de los ajusticiados, de aquellos que no pueden recibir agua bendita. Pues bien, su epígrafe es “Un *De profundis*, s’il vous plaît”, firmado: Le Père La Chaise. Es curioso, ¿no?. Tan curioso como el propio contenido del capítulo. Esa profundidad no es otra que la fosa casi a ras de suelo que se cava en este cementerio donde “la sépulture n’est qu’un vain simulacre”. Pronto son profanados los muertos. Ese será y no otro el destino de Henriette. Horas después de la inhumación su cadáver y su sudario caerán en manos extrañas. O el capítulo V de título “Galvanisme”, cuyo epígrafe “Si ce n’est qu’impossible, ça se peut” firmado por M. Scribe ilustra la teoría galvaniana ya conocida en la época de excitar, por medio de corrientes eléctricas, movimientos en los nervios y los músculos de seres vivos o muertos. Y se puede, pero el cadáver que resucita es un cuerpo inanimado. “Le cachot”, capítulo XXI. Su epígrafe: “Des pleurs et des grincements de dents” (*Évangile*). Ciertamente, en la cárcel, todo ha de ser llanto y crujir de dientes. Sin embargo, esta celda en la que se encuentra Henriette es también prisión dichosa, felicidad suprema de un ser que, perdido en el mundo y para el mundo, encuentra por fin paz y sosiego. Aquí canta, ríe, se alegra contemplando su imagen en un botón de metal y parece asumir su culpa. Es la cárcel con todos sus *topoi* románticos (lugar de liberación, de sueño

2 Balzac le escribió a Janin en *Le Voleur* del 5 de Febrero de 1830: “Un titre pareil, monsieur, et 29 chapitres!... Paresseux! mais ne savez-vous pas que le nombre trente possède un prestige” (Janin, 1973: 16-17)

de libertad, de búsqueda de la identidad, también de opresión, de fatalismo, de sufrimiento) frente a la verdadera cárcel, la de los horrores y atrocidades, la de la cruda realidad.

Bien, caminemos ahora por el texto. Un narrador, en primera persona, nos va a contar una historia que se está haciendo, aunque conozcamos su final anticipadamente.

El primer capítulo se abre con una alusión al relato inglés *El Viaje sentimental* y al asno que en él aparece. Esta intertextualidad es representativa. El relato de Sterne, publicado en 1768, conoció una gran fortuna en Francia, junto con su *Tristan Shandy*, desde finales del siglo y durante los primeros decenios del XIX. Su forma discontinua, la ambigüedad genérica, su humor, el papel del narrador, su juego con el lector, las historias que va a contar y no cuenta o que cuenta en otro lugar más apropiado de la narración, son elementos que ejercerán una influencia en profundidad en algunos textos de estos inicios del siglo —de Nodier, de Maistre, de Gautier, de Nerval— (Sangsue, 1987: 24), contribuyendo a la multiplicidad, a la diversidad de un movimiento como el Romanticismo cuya Historia es una historia de redefiniciones y, en consecuencia, de indefiniciones, como así son algunos de los relatos de los escritores citados. Pero volvamos a nuestro asno. “J’écris aussi l’histoire d’un âne”, nos dice el narrador. Pero ya nos previene. Será muy diferente a esa historia del asno y de su muerte que aparece en el *Viaje sentimental*. Aquí, la historia será cruenta. “Voilà ce qui est facile à faire, voilà ce qui excite les transports!” ¿Qué nos está diciendo el narrador? ¿Pretende demostrarnos que es fácil escribir realidades cruentas, atrocidades? ¿Está parodiando la novela negra, la literatura frenética del momento? ¿Pretende acaso ironizar sobre los sentimientos? ¿O bien sobre una naturaleza tan vulgar como la de un asno —el de Sterne— que aparece descrito en un relato y que muere de una manera vulgar? Su asno, el asno de Janin morirá cruelmente, a dentelladas de dogos sanguinarios ya en el primer capítulo. Veamos la descripción:

Au même instant quatre dogues s’élancent, s’approchent, reculent, et enfin se jettent sur le pauvre animal. Ils déchirent son corps en lambeaux; ils le percent de leurs dents aiguës (...) Bientôt le sang coule...

De lo más realista. Y gratuita ¿no? ¿Es esto lo que quiere demostrar? ¿la gratuidad de lo horrible, de lo macabro, de la cruel realidad? No parece ser tal su intención, pues concluye el capítulo inicial —después de habernos presentado esta muerte del asno, ¡de uno de los héroes del libro!— hablándonos de la “attendrissante et mélancolique narration”, la que debe seguir. Ya veremos si es así o si, por el contrario, no seremos engañados por el narrador. Y llegados a este punto, nuestro narrador presenta a sus personajes.

Deux héros bien différents, sans doute, mais pourtant deux héros inséparables dans mon livre. L’un s’appelait Charlot, comme vous savez —es cierto, pocas

líneas antes ya nos ha dicho su nombre (volveremos sobre él)—; l'autre se nommait Henriette: voici leur histoire; je ne la raconte pas pour vous, c'est à moi seul que je la raconte

Y va a empezar la historia. En el capítulo II. Por supuesto, como tiene que ser contada toda historia. Con su situación geográfica, con sus coordenadas temporales y locales.

Vienne le deux mai, et de cela il y aura deux ans, j'étais sur la route de Vanves, tout entier au bonheur de vivre, de respirer, de sentir un air pur et chaud...

Un poco como "La marquise sortit à cinq heures". Y, de repente, este narrador encuentra a una joven bella montada sobre un asno. Nos cuenta la impresión que recibe ante semejante beldad, la indiferencia de ella, cómo se escapa el asno, cómo le ayuda él a recuperarlo y cómo se van, dejando a nuestro héroe profundamente apenado y conmovido. Dos párrafos después el asno aparece con una pesada carga y sin su dueña. Ya tenemos todos los ingredientes para construir una historia, de amor por supuesto. "Une femme entre les mains du hasard, et ce hasard entre mes mains". El narrador tiene todo el poder para continuar su historia.

Pero ¿acaso continúa en esta línea en los siguientes capítulos? Este encuentro desata las reflexiones del narrador. De su alegría primitiva, pasa a la tristeza, que ya nunca lo abandonará. "De ce jour je devins triste (...) jadis gai, jovial et dispos; à présent triste, morose, ennuyé". Y de una historia tradicional, pasamos a reflexiones del narrador, sin perder nunca de la mano a su narratario. Reflexiones sobre la naturaleza del arte, sobre la representación de la realidad. Su propia naturaleza ha cambiado a raíz del encuentro con Charlot y con Henriette. De una vida absurda, de una felicidad sin sentido, empieza a ver la naturaleza humana, el mundo bajo otro aspecto. Ninguna semejanza existe entre la pastora gentil cantada por los poetas y los pastores harapientos y hambrientos de la realidad cotidiana. Hasta el momento sólo ha visto el mundo de las apariencias: "du sanctuaire de la justice je n'admirai que la grille, qui est toute en fer, toute dorée" (capítulo III: "Les Systèmes"). Ahora, empieza el espectáculo: el mundo del horror. Capítulo tras capítulo *L'Âne mort et la femme guillotinée* es una marcha ascendente hasta la cima del horror representada físicamente al final en la muerte de Henriette. En ella importan menos los contenidos que las sensaciones del narrador. "Je me représentai à moi-même que je faisais dans l'horreur des progrès très rapides", nos dice casi al inicio. El deseo de "pousser l'horreur à bout", "encore un peu de courage et l'horreur était à bout" guía su relato. Es el horror, la maldad gratuita. No en vano Janin conocía la obra de Sade e incluso escribió en 1834 un ensayo sobre el célebre Marqués (Landrin, 1978: 115).

El horror representado en lugares. Así la Morgue, con sus losas repletas de cadáveres que nos recuerda esa otra representación del mismo lugar, la

realizada por Zola en *Thérèse Raquin*. “Les Capucins”, hospital de enfermedades venéreas, antiguo monasterio, triste y aislado parecido a las leproserías del siglo XI donde

dans ces murs, l'effroi, la faim, des passions dévorantes (...) du dégoût et de l'horreur. L'air en est imprégné, le ruisseau en est plus fangeux: J'ai vu dans cette enceinte de jeunes hommes, pâles, livides, verts, hébétés, privés de leur raison naissante, insipides victimes d'une insipide passion (...) Cet aspect me fit horreur...

Y la celda de la cárcel de “murs humides, lumière douteuse, paille en lambeaux” y Clamart, el cementerio.

El horror representado en actos: como el sexual entre Henriette y su carcelero vislumbrado entre tinieblas; como la venta del cuerpo de la heroína cual si de una mercancía se tratara, recibo incluido. Representado en objetos: el sudario que recoge los restos de la heroína, la guillotina.

Horror en las personas. En el carcelero que seduce a Henriette, “Un homme! je ne sais pas si on peut l'appeler un homme (...) hideux (...) ouvrant une large bouche dont l'épaisse lèvre laissait à peine entrevoir les dents aiguës et noirâtres d'un vieux renard”.

Pero también es el horror de la naturaleza humana, de Henriette vacía, falsa —“froide et vaine, egoïste et ingrate, et pourtant si jolie!”— sin sentimientos hacia Charlot, su asno, hacia sus padres a quienes se niega a reconocer. Incluso en el horror, la naturaleza moral se asemeja a la física (Capítulo VIII: “Traité de la laideur moral”), siendo la lepra del corazón tan pestilente como la otra.

A sus distracciones y reflexiones cotidianas les faltaba una heroína —Henriette—, la que había hallado en el camino y, de repente, un día la encuentra por la calle. Nada de su aspecto primitivo, ni de su altivez. Con la cabeza agachada y perdida entre los transeúntes se acerca a la Morgue donde encuentra el cadáver de un hombre que ha muerto por su amor. Es su primera metamorfosis, a la que seguirán otras muchas. Así, será una gran dama que pide para los pobres, bella, artificial, sin alma, sin recuerdos. Y en otro capítulo ya la encontraremos enferma y, por ello, despreciada por la sociedad. Su única salida será la prostitución y de aquí al asesinato sólo necesitará un instante de enajenación. Arrestada, condenada, seducida por su carcelero de quien tiene un hijo, ajusticiada. Sí, ya es la mujer guillotizada. La historia ha hecho honor al título. Murió Charlot y ahora muere Henriette.

Hemos desbrozado el argumento y parece una historia real. Pero es discontinua, inconstante, sorprendente, grotesca y llena de contrastes. Veamos en qué. En el prólogo como veíamos. En la misma estructura narrativa del texto. Compuesto de capítulos, estos no son sino episodios aislados cuyo único hilo conductor es el narrador, héroe verdadero quien se cuenta la historia a sí mismo

porque "Je voulais savoir ce que deviendrait l'héroïne de mon livre". Y se distrae —y distrae al lector— con historias en las que participa directamente como la de la boda de Jenny, su lavandera, niña y mujer en una página. O con otras que ha oído contar. Aquella historia narrada por un musulmán, con todos los ingredientes de las historias que se cuentan oralmente: "Dans une des dernières soirées de l'automne, pâle et triste comme un jour d'hiver, je me trouvai à la campagne (...) C'était un véritable musulman (...) il se fit tout à coup un grand silence", recreándose en la forma en que las mujeres de la reunión le escuchan. Y otra, ciertamente fantástica, del ahogado que despierta del sueño dulce de la muerte.

Con anécdotas y reflexiones sobre la virtud, sobre la felicidad, sobre la pena de muerte. Hay que recordar que *L'Âne mort et la femme guillotinée* fue publicada poco después de *Le Dernier jour d'un condamné*. El tema estaba en candelo con partidarios y detractores de la abolición de la pena capital.

El libro lo recoge (Capítulo XV: "Le Pal") y en clara alusión irónica al relato de Hugo comenta el narrador:

Je m'estimai heureux d'avoir parlé à un pendu, d'avoir assisté à ses sensations de mort, et j'étais tout fier de pouvoir raconter l'histoire d'un homme de l'autre monde, sans être forcé de me contenter du récit incomplet et obscur d'un patient qui marche à la mort

Porque en el capítulo XXV: "Le Dernier jour d'un condamné" —¿como homenaje a Hugo, quien ya es un maestro? ¿como parodia?— el condenado de Janin incluso cuenta su muerte:

enfin mon exécution et ma mort ne m'ont laissé aucun souvenir; et si je n'étais certain que toutes ces choses ont eu lieu, je n'en aurais pas le moindre sentiment. J'ai lu depuis dans les gazettes les détails de ma conduite sur l'échafaud...

Y el narrador —¿es ironía o es admiración?— concluye: "Il y a un beau livre à faire avec ses pages"³.

Estos elementos de la estructura se presentan con gran mezcla de estilos. Poético en ocasiones, como en el capítulo X ("La Poésie") cuando el narrador encuentra en un cajón un largo poema de amor que "relee" para nosotros. Otras "romanesque", casi folletinesco —son los ejemplos de las historias contadas dentro del relato: la del bandolero siciliano al que ahorcan, la del musulmán empalado—, realista en la pintura del horror, periodístico en sus observaciones o en los detalles de la actualidad.

3 Sobre las posibles comparaciones o parodias entre las dos obras, véase el Prólogo de Bailbé (Janin, 1973: 9-13) y Landrin, 1978: 94-96.

Ambiguo en la localización geográfica. En la topografía de un París que se intuye, que se esboza pero al que casi no se describe, sino que se recorre. En el uso casi atemporal o más bien etéreo de la historia. Tan sólo la referencia a esos dos años transcurridos entre el comienzo de la historia y la muerte de Charlot contada en el capítulo I o al embarazo completo de Henriette, referido de un capítulo a otro.

Y los contrastes son continuos. Entre cómo era el asno ("fier et robuste") y en lo que se convirtió poco antes de morir ("triste et infirme")

Contraste de sentimientos. Los de la propia heroína que sólo recuerda a Charlot en el patíbulo, junto al otro Charlot, su verdugo.

Contraste en la Morgue presentada como un "petit bâtiment" con el "charmant effet" de su tejado y convertida en un "délicieux rendez-vous" para las "commères" mientras que, en su interior, los cadáveres se amontonan en las losas, el del viejo obrero con la cabeza aplastada, el del niño atropellado, el del joven suicida.

Contraste entre el beso real y el beso de la lámina de acero de la guillotina cuando el trabajador del patíbulo recibe la visita de su amiga quien se presta "à jouer son rôle sur ce théâtre", se "presta" a morir para probar la máquina (capítulo XXIV: "Le baiser").

Contraste entre Charlot, el héroe del narrador por quien éste siente pena como si de una persona se tratara, por quien maldice a Henriette por no tenerlo en su recuerdo, y el otro Charlot, el verdugo, así llamado familiarmente, legitimado para matar.

Contraste en Henriette, altiva, seductora y risueña cuando la conoce el narrador, mediatunda, ingenua, con dignidad o sentimental en sus múltiples metamorfosis.

Y sobre todo los del narrador "jadis, gai, jovial et dispos", "à présent triste morose, ennuyé"; que deja escapar la historia como si no controlara la situación, que la recupera, que duda permanentemente sobre sí mismo, sobre sus personajes, que reflexiona con lucidez, que goza de la vida o, por el contrario, se sume en la oscuridad, en las innumerables preguntas sin respuesta que dan cuenta de su insatisfacción.

A Janin se le ha criticado su posición ambigua frente al Romanticismo en los momentos en que publica su libro. Y sobre estas premisas se pretende justificar *L'Âne mort et la femme guillotinée* como crítica de la obra de Hugo, como parodia de las novelas sentimentales o de la novela negra, de los relatos crueles, tan abundantes a principios de siglo, ayudados por los momentos cruciales históricos. La Revolución, el Imperio, la Restauración, las ejecuciones, las guerras civiles, enfrentan al hombre al terror y muchos escritores hicieron de él su fuente de inspiración, hicieron del sadismo su dominio predilecto.

Sin embargo, si parodia existe, es tan perfecta que escapa al lector. Más bien obra ambigua cuyo valor reside en su propia ambigüedad pues, pretendiéndose antiromántica, por expresar las insatisfacciones del héroe-autor-narra-

dor, es profundamente romántica. ¿Acaso no es contradictorio e indefinible el propio Romanticismo? ¿Acaso no aúna la belleza y la fealdad, la locura y la seriedad? ¿Acaso no ama lo terrible y lo grotesco, lo bufón y lo horrible?

Tras este caminar por el texto, me permito concluir con palabras similares a las de Janin: "c'est à peine si je sais moi-même ce que c'est que mon texte" y por ello pido disculpas al auditorio.

Referencias bibliográficas

- BAILBÉ, Joseph-Marc (1974). *Jules Janin (1804-1874), une sensibilité littéraire et artistique*. París: Minard.
- BOURGEOIS, René (1974). *L'Ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- BROMBERT, Victor (1975). *La Prison romantique*. París: Corti.
- JANIN, Jules (1973). *L'Âne mort et la femme guillotinée*. Ed. de J-M. Bailbé. París: Flammarion.
- LANDRIN, Jacques (1978). *Jules Janin, conteur et romancier*. París: Les Belles Lettres.
- SANSGUE, Daniel (1987). *Le récit excentrique*. París: Corti.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1978). *La France frénétique de 1830*. París: Phébus.

María Dolores RAJOY FEIJOO

(Universidad de Oviedo)

Verdad y artificio en la literatura (A propósito de un texto de Villiers de l'Isle-Adam)

En todo texto narrativo, especialmente si es ficticio, se produce una tensión entre la verdad y el artificio. A estos dos aspectos alude Riffaterre cuando dice:

Todos los géneros literarios son artefactos, pero ninguno de manera más flagrante que la ficción. Su nombre por sí solo proclama su artificialidad y, sin embargo, debe de una manera o de otra ser verdadera, para mantener el interés de sus lectores, para contarles experiencias a la vez imaginarias y pertinentes a sus propias vidas¹

Por una parte un relato tiene elementos de verdad —que algunos limitan a la verosimilitud. Esta “verdad” la liga Riffaterre a la lectura. En efecto, para que un texto mantenga el interés del lector, debe resultar pertinente a sus vidas y favorecer una lectura de identificación como la que ha estudiado Stierle².

Pero no es menos cierto el presupuesto del que parte Riffaterre. Todo texto es un artefacto, una construcción. Los valores de verdad de un texto literario no se pueden medir por el mismo rasero que los del discurso ordinario. Searle ya indicó que la literatura puede entenderse como una aserción ficticia³. El modo en que se realiza esa aserción es más importante que su contenido.

Basándonos en estas ideas contrapuestas podríamos distinguir dos tipos de textos:

- Los que ocultan cuidadosamente las marcas del artefacto, para realizar de la manera más perfecta posible una simulación de realidad y producir así la adhesión del lector. Son los textos llamados realistas.
- Los que exhiben el artefacto, la manera en qué están contruidos, propiciando así una recepción reflexiva. Esta sería una de las características de la literatura moderna según los formalistas rusos.

1 RIFFATERRE, M., *Fictional Truth*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990, pág. XII, la traducción es nuestra.

2 STIERLE, K., “Réception et fiction”, *Poétique* 39, pág. 299-320..

3 SEARLE, J. R., *Les actes de langage*, E. Hermann, Paris, 1972

Pero ambas características pueden encontrarse en el mismo texto. Puede existir un tercer tipo de textos que, por una parte, intensifican los elementos que permiten crear una ilusión realista pero, por otra parte, exhiben el artefacto, el trabajo del texto, su proceso de producción. Sin renunciar a unos valores de "realidad", se pone el acento en la práctica textual que es, según Barthes, lo que caracteriza al texto, en el sentido moderno de la palabra⁴.

Vamos a analizar uno de estos textos metaliterarios, producido en el siglo XIX por un autor, Villiers de l'Isle-Adam, que se caracteriza por buscar experiencias literarias alejadas de la literatura realista.

El cuento "*Sombre récit, conteur plus sombre*"⁵, nos indica ya desde el título que se trata de un relato pero también de su narración. En efecto, se trata del relato de un duelo por un narrador al que llamaremos D, utilizando la misma inicial que usa Villiers para designarlo. Este relato está englobado en otro que nos cuenta su enunciación ante un público entre el que se encuentra un nuevo narrador, innominado, al que llamaremos A, tanto por simplicidad lógica, como para crear un efecto de realidad, semejante a los que el creador pone en juego pues A es la letra inicial de la palabra Autor así como la del segundo apellido de Villiers de l'Isle Adam. El narrador A nos cuenta la narración hecha por D y, en un segundo tiempo, cómo se decidió a escribir él mismo esta historia, una vez que comprobó su valor literario haciéndosela oír a un nuevo narratario. Esta obra es, en sí misma, una reflexión sobre la verdad y el artificio en la obra literaria.

En el análisis de este relato seguiremos los dos caminos que indica Pavel para aproximarse a un texto:

L'approche externe qui évalue les textes de fiction
par rapport à un monde non fictif.

L'approche interne qui s'intéresse à la manière dont
la fiction est comprise par ses usagers⁶

Este camino reproduce, en cierta manera, la propia reflexión metaliteraria del texto.

Pero, vista la complejidad propia de este texto, subdividiremos el análisis para distinguir nuevos aspectos. Con relación a la ficción veremos tanto los aspectos que favorecen la ilusión realista como los que la destruyen para poner de manifiesto el artefacto. En relación con la lectura (y con la narración, ya que

4 BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, éd. du Seuil, Paris, 1985, define así el texto: Le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire: ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante; ce n'est pas une structure, c'est une structuration; ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement; l'instance du Texte n'est pas la signification, mais le Signifiant (...)', pág. 13

5 DE L'ISLE ADAM, V., *Sombre récit, conteur plus sombre, Contes cruels, Nouveaux contes cruels*, éd. de P.-G. CAS-TEX, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1989, págs. 206-217; con los números de pág. entre paréntesis nos referiremos a esta edición.

6 PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, éd. du Seuil, Paris, 1986, pág. 59

el narrador está inexorablemente ligado al narratario por un proceso de comunicación) veremos primero los elementos que indican una recepción de identificación, para pasar a ver aquellos que implican una recepción distanciada, y observar, por último, cómo el texto requiere una segunda lectura, que implica una reflexión sobre la literatura.

Elementos que favorecen la ilusión realista

Existen diferencias innegables entre los textos ficticios y los textos referenciales. Mientras estos últimos pueden ser verificados por la realidad, la ficción, según Stierle, "ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte". Ahora bien, el que los hechos relatados en la novela hayan de ser leídos como ficticios, ello no implica que la ficción carezca de contactos con la realidad. Como dice Searle:

Si tout ce qui relève de la fiction était, par principe, différent de notre expérience du réel (...) elle ne pourrait alors ni être articulée dans le langage, ni constituée dans la réception⁷.

Sin detenernos más en las cuestiones teóricas, vamos a ver de qué manera concreta se establecen en esta novela relaciones con el mundo real.

Barthes llama "informantes" u operadores realistas a una serie de elementos destinados a anclar la ficción en la realidad⁸. Algunos de estos elementos tienen una correspondencia con la realidad. Unos nombres propios se presentan solamente con la inicial. Está el propio narrador, llamado D*** lo que Villiers se refiere, según nota del editor, a un autor dramático no muy amigo suyo, llamado Dennery (207) y el lugar de la reunión, B***, que corresponde al restaurador Brevant, según nota del editor. Una inicial siempre es una referencia vaga, más completas son las citas de nombres propios que corresponden con personajes de la época relacionados con el teatro, como Peragallo (208), Surville (209), Maurice Coste (211), Bocage (213), etc. Si bien el lector culto de la época, podría identificarlos, hoy en día el lector se tiene que basar en las notas a pie de página de la crítica erudita. De esta manera, como principal informante verificable por cualquier lector, queda la mención a la ciudad donde ocurren los hechos, París (hay otra alusión menos importante a Rouen). En cuanto a la localización temporal del relato, se citan los años "1830-1840" como fechas bastante anteriores al momento del relato (213). Los nombres propios citados permiten situarlo en unas fechas inmediatamente anteriores a la de la primera edición de este cuento, en 1877.

⁷ STIERLE, *op. cit.*, 1974, pág. 299.

⁸ SEARLE, *Les actes de langage*, 1972

⁹ BARTHES, R., "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1966, 1-27; vid. "L'effet du réel", *Communications* 11, 1968.

Como alusión más indirecta a la realidad, está la referencia a los duelos, que poblaban las conversaciones "vers cette époque" (207).

Otra cuestión es la de la verosimilitud, la adhesión a una lógica de los acontecimientos. Uno de los elementos de verosimilitud es la adhesión a una gramática narrativa. La sucesión de funciones del relato de D corresponde a las diversas fases del duelo: Reto, busca de padrinos, señalar las armas, pelea, resultado final fatal para uno de los contendientes. Teniendo en cuenta que la gramática narrativa no se desarrolla sólo en los textos, esta secuencia de acciones corresponde, en principio, a la misma que se desarrolla en un duelo real. En este aspecto se basó Villiers para dar el segundo título a su "nouvelle" cuando la publicó en "*L'étoile Française*" (1881), la llamó entonces *Duel au pistolet*.

Por otra parte, existen factores que contribuyen a favorecer la ilusión de realidad, aunque constituyan en sí mismos aserciones ficticias. Se trata de las constantes referencias que hace el texto a su propia verdad, que en esta obra proceden tanto del narrador D, quien insiste que se trata de una historia "de la vie réelle" (211), como por parte de los narratarios los que certifican la realidad de la aventura de D: "C'est vrai" (208). Con esto se establece un universo de creencias, común a narrador y narratarios que confían siempre en la verdad de lo contado. Se establece así un acuerdo entre el narrador y los narratarios respecto a la "realidad" de la historia del duelo de Saint Sever. Pero D consigue también su aquiescencia respecto a las verdades generales que propone, así, por ejemplo, ante una observación del narrador, responden:

C'est vrai, on est comme ça (211).

Por último, tenemos que señalar que la ilusión realista se produce a dos niveles, por un lado, D presenta como real la historia del duelo, por otro lado, el narrador A presenta como real el hecho de que ha oído a D contar esta historia.

Elementos que tienden a destruir la ilusión realista.

El texto como artefacto

A partir de esta base y, curiosamente, utilizando a veces los mismos elementos que tienden a favorecer la ilusión realista, se produce el segundo proceso, que tiende hacia la irrealización de la historia contada, al establecer una relación entre esta historia y un universo literario, el universo dramático.

A este respecto, interesa en primer lugar destacar la confusión que sufre D cuando su amigo Raoul de Saint-Sever le habla de su próximo duelo:

Je crus qu'il venait me soumettre le dénouement
d'une pièce conçue par lui dans le silence de la province (209)

El mismo Saint-Séver favorece esta confusión pues, cuando D le explica que él mismo es un excelente autor de "rencontres de ce type" (encuentros de

duelo), le dice que lo que le pasa a él es “quelque chose comme cela” (209). Cuando le cuenta la situación, el narrador cree comprender:

qu'il me jouait la première scène de sa 'machine'
(210).

El texto no se presenta en ese momento como el relato de una historia “real” o imaginaria sino como la reproducción de un modelo textual frecuente, las historias de duelo.

Sólo cuando Raoul le pide que sea su testigo, D se da cuenta que se trata de una cosa “de la vida real” (211), con lo que la ilusión referencial vuelve a tomar sus derechos. Esta ilusión no impide que el narrador A, haya situado, de antemano, el duelo, en un contexto de duelos relatados, reales o ficticios:

... les duels incessants qui défrayaient un grand
nombre de conversations parisiennes vers cette
époque (207).

Queremos señalar además un detalle que no deja de ser paradójico. Según nota del editor crítico, Villiers se inspiró para su relato, no de un duelo real sino de un duelo de teatro, un pasaje de una obra de Théodore Barrière, *Les Parisiens*. Para el lector que pueda percibir esta referencia intertextual, los niveles de realidad y de irrealidad del texto se complican de manera fascinante.

Volviendo a la narración de D, éste hace un paralelo constante entre el duelo y la literatura dramática, trasladando los elementos “reales” al territorio literario. Así, en cierto momento alude metonímicamente al asunto que le ocupa por el título de un melodrama de Soulié, *Closerie des Gênets* (211) y compara la actitud de sus personajes con la de famosos actores: el padrino con Maurice Coste (208), el adversario con Landrol (213) y Raoul con Peragallo (208) Surville (209) o Bocage (213). Y, aludiendo al contraste entre la belleza del día (semejante a una “matinée” de Cambon (214) y la proximidad de la muerte, exclama:

Quelle terrible antithèse (214).

De esta manera, lo “real” es integrado en un repertorio literario y se aleja de la experiencia vivida (aunque estos personajes literarios pertenezcan también a la realidad). Pero este paralelo cumple también una función axiológica. Por un lado valora positivamente todos los aspectos de la “realidad” que se aproximan a lo teatral, como los paralelos citados con los actores. O, simplemente:

M. de Saint Séver était, tout bonnement, magnifique.
On eût dit qu'il était en scène (214)

Así el universo literario aparece el único capaz de dotar de prestigio a una historia “real”.

Por otra parte, deprecia constantemente la realidad utilizando el teatro como modelo. Así critica ásperamente el motivo del duelo (cuando piensa que es una obra literaria que le plantea Raúl):

Le "je me bats pour ma mère" surtout, je trouvais cela d'un toc et d'un démodé à faire mal... C'était infecte (210).

Y, más adelante, sacado de su error, calificará a la situación de "bana-le" (211) para el teatro (aunque suficiente para la existencia) o como "ce qu'il y a de plus connu" (212).

La devaluación de la realidad llega a su paroxismo en esta frase:

Ils sont un peu de retard dans la vie réelle (212).

La vida real pierde importancia en relación a la literatura. No se llega a deshacer la ilusión realista, pero se rebaja su importancia. La realidad funciona como pre-texto, como punto de partida para organizar un texto.

Lo esencial de la historia del duelo no es ese mismo duelo. En primer lugar, porque los narratarios de D conocen ya, en grandes líneas, esta historia, como certifican al comienzo del relato:

C'est vrai! répondirent les convives. Tu étais le second de ce M. de Saint-Sever (208).

En segundo lugar porque este relato "real" es devaluado, como hemos visto, en relación con el modelo literario. Lo esencial no es la historia, es la manera en que es contada, la puesta en escena de esa historia; este es quizá el motivo que indujo a Villiers a titular esta obra la primera vez que fue publicada, como *Succès d'estime* (*La République des lettres*, 1877).

El relato aparece como una construcción, a partir de elementos reales o literarios, operada por el narrador D. Una serie de elementos se refieren a la actividad o la capacidad del narrador D para contar esta historia:

...homme rompu aux ficelles du théâtre, une sommité quant à la charpente de toutes les situations dramatiques (208).

Mais c'est mon métier d'auteur dramatique d'ourdir, de régler et de dénouer les affaires de ce genre! (209).

En el texto se emplean términos que aluden a su carácter artificioso, como la "machine" o la "charpente"; la obra literaria se presenta, ante todo, como artificio. El texto muestra sus técnicas y deja ver su esqueleto, el artefacto, en el sentido en que entiende este término la escuela de Praga y que precisa Rutten como:

le texte dans sa matérialité, tel qu'il s'offre à la perception avant d'être transformé en objet sémiotique ou en structure sémantique, un objet à caractère phénoménal conçu par un auteur et des instances médiatrices dans le but de provoquer et de rendre possible un processus de lecture¹⁰

10 RUTTEN, F., "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception", *Revue des Sciences Humaines*, 177, 1980-1981, pág. 7.

Asistimos, pues, al proceso de producción de un texto pero de un texto ficticio. El narrador A, se limita a transponer el texto de D "tal como fue narrado", añadiendo tan solo algunos comentarios generalmente entre paréntesis que conciernen a la actitud del narrador o de los narratarios, que recuerdan a las aco- taciones de la obra dramática. Tenemos que matizar también que fundamental- mente este texto de D es un texto dramático, ya que D es autor de teatro y tam- bién buen actor y expone su relato ante un público constituido por los convida- dos a la cena los cuales, a su vez, son autores dramáticos. El narrador-actor D construye su relato con vistas a la reacción del público, el cual no duda en expo- ner su opinión. Pasamos a ver cómo influye en el proceso de recepción.

Elementos que conducen a una recepción identificativa

El oficio de D es, ante todo, un oficio de autor dramático, que emplea todos los recursos que le proporciona la voz, el gesto y el mismo discurso, para influir en la reacción de su público.

La entonación es siempre la adecuada, a veces ronca (212), otras veces turbada, adquiere un "tono extraordinario" (215) o se muestra rota ("brisée" 216) hasta llegar al paroxismo final:

Ici D*** qui s'était emporté jusqu'à crier, s'arrêta court, brusquement: puis, sans transition, d'une voix très calme et avec un sourire triste, il ajouta (216).

El gesto es todavía más versátil y va desde la sonrisa que pide la com- plicidad del lector hasta la extrema palidez. Fuma su cigarro (208), bebe agua (212). Al final se exageran los gestos: D se levanta, vuelve a dejarse caer en su silla, bebe su vaso de ron:

Qu'il repose, bruyamment sur la table, et repose ensuite comme un calice (216).

La comparación del vaso con el cáliz sugiere todo un ritual, el del narrador-actor que conoce su oficio y está siempre pendiente del público, mirán- dolo, ya sea para obtener una sonrisa cómplice (210), o, precisamente, para evi- tar esa sonrisa (215). Para estimular el interés no duda en realizar preguntas retóricas. Interroga a su público sobre el motivo del duelo: "est-ce un motif suf- fisant?, 210), o sobre los paralelos con el mundo literario: "Vous voyez cela d'ici, n'est-ce pas? (211), logrando la aquiescencia del oyente. Ya desde el principio, lanza el tema bajo la forma de una pregunta que implica a los narratarios, a los que hace partícipes de su aventura, invitándoles a imaginar que podría haberles ocurrido a ellos:

-Ah! que diriez-vous, messieurs, s'il vous était arrivé mon aventure de l'autre jour? (208).

Y siempre que puede favorece esta identificación narrador-narratario:

...si tu avais été là, tu aurais, comme moi, visé à la simplicité (212).

Pero aún va más lejos, permite o provoca a algunos elementos del público a que le corrijan (213) o inicien una amable controversia. La primera ilustra las relaciones entre realidad y literatura dominantes en el texto, cuando D se refiere al episodio de la elección de armas dice, desacreditando la historia del duelo:

Enfin, ce qu'il y a de plus connu!

El texto continúa así:

-Tu aurais pu trouver plus neuf (...).

-Mon ami, riposta D*** avec une ironie amère, tu es un malin, toi! tu fais l'esprit fort! tu vois toujours les choses à travers une lorgnette de théâtre (212).

También multiplica los guiños a la inteligencia de su receptor, buscando y logrando siempre una reacción de complicidad con sus juegos de palabras. Por ejemplo:

Tous les convives inclinaient la tête pour indiquer qu'ils appréciaient le rapprochement (215).

El oficio de actor es más patente en la expresión de las emociones. Expresando sus propias emociones, el actor estimula las emociones del público. El actor exhibe la voz, los gestos, las palabras de la emoción, insistiendo siempre en su sinceridad. En cierto modo recuerda la paradoja del comediante de Diderot, que sin duda Villiers conoce. La paradoja consiste grosso modo en que, para transmitir con verdad una emoción, el actor debe estar sereno, pero aquí los límites entre la emoción tal vez real por la muerte del amigo y la emoción falsa no están tan claros. Incluso en determinados momentos este hombre parece estar dominado por una locura similar a la de Don Quijote, que confunde la vida con la literatura:

J'avais la tête tellement troublée que je crus entendre les trois coups de régisseur (215).

Nos hace pensar, por otra parte, que la emoción es fingida, la insistencia con que D quiere hacer ver a su público que su emoción es verdadera: para terminar exhibiendo sus lágrimas:

J'avais les larmes aux yeux, non pas les larmes de rigueur mais de vraies" (214). "Et deux grosses larmes me roulèrent dans les yeux. Deux vraies, celles-là! Oui, messieurs, deux larmes (215-216).

Los narratarios entran en el juego sin ser por ello engañados, como se ve en esta réplica (215):

Allons! voyons! Nous savons que tu as du cœur...
Achève! crièrent de toutes parts, les convives, très
émus à leur tour.

No es de extrañar que el público se entregue completamente ante el autor de este relato, pidiéndole que continúe cuando hace una pausa, sonriendo cuando lo provoca, inclinando la cabeza, o emocionándose:

Tout le monde était fort ému.- Fort ému (217).

La reacción final del público está graduada hábilmente. Primero, un "mot heureux" es acogido con "un murmure approbateur" (216), cuando calla y se sienta, estallan los aplausos (216). Finalmente, todos le felicitan individualmente: "Tous vinrent lui serrer la main chaleureusement" (217). De esta manera el autor-actor ha logrado el éxito, su "succès d'estime" (217).

La finalidad de la narración de D*** es la narración misma, su validez y su aceptación por el público.

Elementos que favorecen una lectura distanciada

El narrador A no se queda en una simple demostración de técnicas narrativas, también es una denuncia de determinada manera de entender la literatura.

Este cuento tiene una lección, como otros del mismo autor, que es la de condenar, como dice Castex,

Les tics de métier, qui dégradent la personne
humaine en la privant de son âme¹¹.

El reproche que D*** hace a un miembro del público se le puede aplicar a sí mismo, pues él también ve las cosas a través de unos prismáticos de teatro. Ya vimos que analiza todos los aspectos del duelo en relación con las obras dramáticas. Cabe añadir que moldea su propia conducta según los modelos que le proporcionan sus conocimientos teatrales. Se considera seguro de adoptar la actitud correcta porque "nous avons tous mûri de ces scènes là"; de esta manera, para ser "natural" y buscar la "simplicidad" (212), no tiene más que "acordarse" (213), con lo que la literatura es el modelo de la vida y lo artificial el camino para ser natural. Así, a pesar del "trac" (213), logra una buena representación de su papel de padrino del duelo:

Tout mon jeu était contenu (214).

La crítica de las técnicas del narrador D se refleja en el título definitivo: "*Sombre récit, conteur plus sombre*", donde el adjetivo aplicado al relato supone una aproximación a su contenido emotivo, pero aplicado al cuentista refleja una calificación moral.

11 CASTEX, Pierre-Georges, "Introduction" a DE L'ISLE ADAM, *op. cit.*, pág. XXVII.

Todos estos elementos no son percibidos por los narratarios de D, pero están patentes para que puedan observarlos los narratarios de A, cuando éste cuenta la historia de cómo D cuenta una historia. Las figuras de la distancia, ironía y paradoja, están presentes en todo el texto, a pesar de que el narrador A deja hablar a D*** con sus propias palabras.

Este segundo efecto está buscado por el narrador A en relación con un nivel distinto de narratarios que los que componen el público de D. Proviene del contraste entre las actitudes de D, que atiende sólo al espectáculo, y la gravedad de la situación. Este efecto siniestro, tan frecuente en los *cuentos crueles* de Villiers ya ha sido señalado por Castex, quien dice a propósito de esta obra que

...les "mots heureux" de cet auteur dramatique nous parcourent d'un frisson bizarre. Il y a dans ces plaisanteries macabres un mauvais goût volontaire qui produit un effet de choc et suscite une révolte de conscience (XXVI).

Desarrollando esta idea, vemos que existen una serie de elementos destinados a provocar ese temblor y ese choque en los narratarios de A. Ya hemos citado la crítica que hace de los motivos del duelo de Raoul, tan fuera de lugar que él mismo D dice:

Tu aurais dû me dire cela tout de suite! (...) je en te ferai pas de phrases. C'est bon pour le public. (211).

Podemos añadir todos los paralelos que hace de las situaciones del duelo con las del teatro, siendo la más chocante la que aproxima los tres golpes del regidor que cree oír con los dos pistoletazos que oye efectivamente (215), aunque también es llamativo que una vez que D se entera que "la balle l'avait frappé en plein cœur" (215), él mismo se golpea el pecho; y de peor gusto es el juego de palabras (bala/pelota) cuando D recuerda cómo jugaba con el difunto, entre otras cosas, "a la balle". Sólo en un momento tiene en cuenta los aspectos vitales de su aventura y, aún así, lo hace después de criticar la situación y con un juego de palabras partiendo de la doble significación del verbo "jouer":

Et son côté Closerie des Genêts, sans offense, disparaissait à mes yeux quand je songeais que ce qui allait se jouer, c'était la vie de mon pauvre Raoul (211).

El narrador-actor pretende convencer a su público de que: "Tout n'est pas mort en moi, que diable!" (212). Pero su actitud no es una actitud vital sino fosilizada, no relata una experiencia, construye un artefacto. Con sus palabras pretende crear un efecto en el espectador, aplaude ante la muerte de Raoul para buscar el aplauso del público (216), redondea el efecto con su "mot heureux" ("J'aurais voulu le rappeler... à la vie") para bajar luego el tono con la reflexión de que todos somos mortales (216).

Todos los calificativos que D** aplica a la historia del duelo que ha utilizado como pre-texto: “Démodé”, “mauvais goût”, etc., se pueden aplicar también a él mismo. Sus palabras hay que entenderlas con distancia o a la inversa, como cuando dice: “Il faut comprendre que tout n’est pas comédie dans la vie” (212), mientras vemos que convierte un hecho vivido en una obra teatral.

El principal defecto del artificio es que no remite al final más que al mismo artificio. Los comentarios de los receptores no versan sobre la triste suerte de Raoul fallecido en un duelo ni sobre la cuestión social del duelo, sino sobre la pericia del narrador. Así lo confirman las últimas observaciones de los espectadores:

Il a réellement du talent, ce D**! Murmurait chacun
à l'oreille de son voisin (217).

La ausencia de sinceridad de este “sombrio relato”, la ausencia de verdad, queda inscrita como un vacío en el propio relato del narrador A quien no se permite hacer ningún juicio de valor explícito acerca del relato de D, limitándose a transmitirlo. Es solamente el carácter defectuoso del “sombre récit” lo que puede hacer pensar a los lectores de A que un relato tal vez debería transmitir una emoción verdadera o alguna reflexión pertinente para el lector.

El texto como reflexión sobre la literatura

Por último, creemos que el sentido de esta obra de Villiers no puede reducirse a esta lección moral y a esa crítica de un modo de hacer literatura, que sin duda contiene. Más allá de la crítica a un autor concreto, e incluso al mundillo literario en general porque, no olvidemos, el público está compuesto por los mejores dramaturgos de la época, incluido Villiers, el autor nos quiere hacer asistir a una fiesta de la literatura. Eso es precisamente la unión de literatos, el “souper d’auteurs dramatiques, réunis pour fêter le succès d’un confrère” (207) que se presenta al principio como el marco en que se desarrolla la narración de D. A lo largo de toda la narración las alusiones al universo dramático son, como se ha visto, constantes. Al final, una vez que ha acabado el relato propiamente dicho y su puesta en escena, continúa el trabajo necesario para una nueva “puesta en discurso”: el narrador A repite la misma historia “*telle que je l’avais entendue*” (217) a un nuevo narratario, también literato (“un littérateur”, 217) como los narratarios anteriores. Es éste el que sanciona el carácter fundamentalmente literario de la historia cuando emite su juicio:

Oui. C’est presque une nouvelle! me répondit-il après
un silence.- Ecrivez là donc! (217).

El nuevo narratario no realiza una crítica moral, ni una crítica del talento literario del narrador D. Se limita a constatar que el relato del narrador A tiene un valor literario y a sancionar su entrada en el mundo de la literatura. Por eso el autor puede decir:

-Oui, lui dis-je, maintenant je puis l'écrire: elle est complète (217).

En cierto sentido, este texto es circular, ya que su final "renvoie au commencement"¹².

Al acabar la historia de D***, el narrador A la reproduce a un amigo literato "telle que je l'avais entendue"(217), y anuncia su propósito de escribirla, con lo que remite al principio de esta narración. Este tipo de textos circulares exige para su mejor comprensión una segunda lectura que permita percibir los lugares donde afloran nuevas significaciones.

Si la obra tiene un valor literario es porque explora las posibilidades que ofrece la literatura, refleja la creación de una "pieza literaria" y permite una reflexión sobre ella. En primer lugar, el texto provee de unos elementos procedentes de la realidad que permiten situarlo en un contexto común al narrador y al receptor. Este contexto es tanto el fenómeno del duelo como el propio universo literario.

Al integrarse en el universo literario, los hechos vividos, pierden su importancia y se convierten en un pre-texto, un punto de partida para hacer literatura. La literatura aparece ante todo como un artificio, como una construcción realizada por el narrador D. Su relato, con todos sus tics de oficio, tiene, sin embargo, un valor literario, hacer la literatura posible.

Ya hemos visto en los apartados anteriores como D va construyendo su texto en función de sus narratarios. Podemos añadir un ejemplo significativo. Toda la narración gira sobre el motivo del duelo, el "je me bats pour ma mère". Al principio este motivo es ferozmente criticado y provoca una sonrisa de los espectadores. Pero, una vez que Raoul ha sido herido de muerte, consigue que el público lo acepte:

D*** regarde les convives: ceux-ci, en gens de tact, comprirent, cette fois, qu'il eût été d'assez mauvais goût de réitérer le sourire de la "croix de ma mère". Le "ma pauvre mère" passa donc comme une lettre à la poste; le mot, étant réellement en situation, devenait possible (215).

De esta manera, analiza Villiers como la narración, independientemente de la realidad, crea sus propias condiciones de posibilidad mediante el artificio, logra dar a los hechos "reales" una coherencia o un interés de los que carecerían, tal vez, por sí mismos.

La cuestión de la verdad literaria no se limita al problema de la referencia. Villiers explora en esta obra otros aspectos. En lo que se refiere al narrador se trata la cuestión de la sinceridad, es decir, si en su expresión externa se adhiere con fidelidad a su actitud interior, y se presenta el fingimiento de una

¹² Esta circularidad se adapta a la definición que da Baetens de los textos de circularidad única: "où la fin de l'histoire ou du discours renvoie au commencement". BAETEN (P. 94, 216).

manera negativa. En lo que se refiere a los narratarios desarrolla dos actitudes posibles, la de una recepción identificativa, como la que realiza el público de D y una lectura más distanciada, inscrita indirectamente en el texto y de la que es modelo la actitud de A como narratario del duelo.

A la vez, ensaya diversas posibilidades de hacer literatura. Por una parte está la literatura de D***, solamente efectista, en la que el único valor es el artificio, sin que la verdad vivida tenga ningún valor. Por otra parte, ofrece su propia literatura, una literatura más sabia, que aprovecha los propios vacíos de la literatura rechazada, para inscribir una lección moral. Una literatura que busca nuevos modos de estructuración como la propia estructura circular del relato, que introduce una reflexión sobre la propia literatura y que posibilita que afloren nuevas significaciones allí mismo donde la significación se desintegra. Una literatura, en suma, más moderna que la literatura novecentista de D*** que acaba de rechazar. Esta reflexión nos conduce a pensar que, como dice Barthes:

L'écriture est la vérité, non de la personne (de l'auteur) mais du langage¹³.

13 BARTHES, R., *op. cit.*, 1985, pág. 14.

Oriol SÁNCHEZ I VAQUÉ

(Universitat Autònoma de Barcelona)

La structure narrative de l'expérience féerique dans les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles

Le corpus textuel qui fait l'objet de notre analyse comprend les lais narratifs français des XII^e et XIII^e siècles qui remplissent les deux conditions suivantes: l'anonymat et un caractère féerique spécialement marqué. En ce sens, les principaux lais féeriques anonymes sont ceux de *Graelent*, *Guingamor*, *Désiré*, *Tydorel*, *Tyolet*, et *Mélion*¹.

Parmi les lais les plus connus, le recueil de Marie de France occupe une place prééminente. La seule appartenance à un auteur, qui en plus présente son recueil dans un prologue, cautionne l'unité de l'ensemble². En revanche, en ce qui concerne les lais anonymes, dont la liste reste d'ailleurs très souple³, la tâche d'en dégager une unité s'avère incertaine, d'autant plus que parfois ces lais ont été considérés comme de mauvaises imitations de l'œuvre de Marie de France⁴. Or, devant cette nature orpheline des lais anonymes qui rend incertaines leur parenté et par conséquent leur cohérence en tant qu'ensemble, nous nous sommes proposé de délimiter un sous-groupe de lais qui présentent des analogies thématiques et structurales significatives. Mais il ne suffit pas de constater des analogies, il faut constituer un ensemble organique dont les assises rendent compte du lien parental existant entre les lais sélectionnés.

D'un autre côté, notre recherche sur les fondements de l'unité de ce sous-ensemble de lais compte, parmi ses différents déclencheurs, sur les réflexions très suggestives de P.-Y. Badel dans son étude de la brièveté des lais. Badel met en lumière les diverses fonctions de la brièveté dans les lais de Marie

1 Nous nous sommes servi de l'édition de P.M. O'Hara Tobin (v. bibliographie).

2 Le prologue et les douze lais apparaissent tous ensemble dans le manuscrit H du British Museum (v. Rychner, p. XIX).

3 L'édition d'O'Hara Tobin regroupe onze lais anonymes français tirés de divers manuscrits (notamment le S, A et B de la Bibliothèque Nationale de Paris). Dans ces manuscrits, on y trouve aussi quelques lais de Marie de France et d'autres pièces narratives. Aux lais anonymes, O'Hara Tobin ajoute la traduction française de trois lais norrois et exclut de la liste deux pièces "dont le sujet s'éloigne de nos lais" (v. O'Hara Tobin, p. 10-17).

4 C'est la thèse de L. Poulet ("Marie de France et les lais bretons", *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 29, 1905, p. 19-56, 293-322.), nuancée par E. Hoepffner ("Marie de France et les lais anonymes, I. *Guingamor*", *Studi Medievali*, N.S. 4, 1931, p. 1-31, et aussi "Graelent ou Lanval?", *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, t. II, Paris, 1955, p. 1-8.), qui revendique une certaine autonomie des lais anonymes, plus archaïsants. V. aussi C. Segre ("Lanval, Graelent, Guingamor", *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, T. II, Modène, 1959, p. 756-770.), qui propose l'ordre d'influence: *Lanval* > *Graelent* > *Guingamor*. Pour clore cette liste incomplète, cf. Suard (1980, v. bibliographie), qui analyse les différences entre ces trois lais.

de France, dont la dernière concerne la variété, car "l'écriture et la lecture d'un texte court exigent l'écriture et la lecture d'un autre texte court"⁵. Un lai renvoie à un autre, ajoute Badel, pour "le prolonger, le confirmer, le corriger"⁶, et une telle dialectique tourne autour d'une "question fondamentale (...) qui est probablement celle du bonheur". Dans l'analyse que nous entreprenons, nous tenterons de définir cette dialectique entre les lais féériques anonymes à la lumière d'une "question fondamentale" qui serait, d'après nous, l'expérience de la Féerie, ou bien, le rapport entre deux mondes; *l'ici* des mortels et *l'au-delà* féérique. Donc, nous envisageons les textes rassemblés comme des propositions diverses, modelées sur des matrices narratives communes, visant la même problématique et, s'interpellant ainsi les unes les autres en un réseau de questions ouvertes qui n'ont de réponse qu'au moyen du récit fictif.

Pour ce qui est du caractère féérique, c'est un aspect que les lais choisis partagent avec certains lais de Marie de France. Parallèlement, il existe des lais anonymes dépourvus de contenu féérique, de même que quelques-uns du répertoire de Marie⁷. D'autre part, nous n'ignorons pas que d'autres lais anonymes, tels que *L'Espine*, *Doon* et même *Trot*⁸, conservent un arrière-goût féérique, ne serait-ce que très atténué par des processus de rationalisation et d'allégorisation. Pourtant, outre ce presque effacement des éléments féériques, nous constatons une disparité structurale que, pour l'instant, nous n'avons pas réussi à unifier.

Il reste à distinguer les lais féériques anonymes de ceux de Marie du point de vue du traitement du merveilleux, ce qui s'avère une entreprise assez lourde et déjà assumée par la critique. La distinction que nous proposons s'appuie prudemment sur les fondements du modèle narratif commun aux lais de notre corpus. Pour ce faire, nous partirons des observations que fait F. Dubost à propos de la portée du merveilleux chez Marie de France, et plus en particulier, des rapports entre les dimensions féérique et humaine. Il constate la mise en jeu, de la part de Marie, d'un "équilibre entre l'humain et le féérique"⁹. Cet équilibre reposerait sur l'empreinte psychologique dont les personnages sont marqués et qui contrebalance la force du surnaturel merveilleux¹⁰. En fonction de quoi, ce qui

5 Badel (1995-a), p. 38.

6 Badel (1995-a), p. 39.

7 À cet égard, nous jugeons inadéquat d'intituler *Lais féériques* ce qui n'est qu'une édition des quelques lais anonymes. Par ailleurs, J.-Cl. Aubailly (*La fée et le chevalier*, Champion, Paris, 1986.) réunit les lais merveilleux anonymes et de Marie de France pour les analyser sous l'optique junguienne. Cette magnifique étude rend compte et de l'analogie entre ces lais, et des rapports entre eux.

8 O'Hara Tobin oppose les "lais féériques" (*Graelent*, *Guingamor*, *Désiré*, *Tydozel*, *Tyolet* et *Espine*) aux "lais plus réalistes (...) qui contiennent toujours un élément surnaturel" (*Mélion* et *Doon*), à un "lai didactique (...) toujours avec son élément de mystère" (*Trot*), à un lai "burlesque" (*Lecheor*), et à un "lai (...) sans élément surnaturel" (*Nabaret*) (p. 10). Malheureusement, cette curieuse classification ne sera pas développée.

9 Dubost (1995), p. 80.

10 J. Frappier remarque l'altération et le presque effacement des structures archaïques chez Marie de France (p. 243-245). F. Suard, qui compare les lais de *Lanval*, *Graelent* et *Guingamor*, note que les lais anonymes "font beaucoup plus de place aux données mythiques" (1980, p. 361). Rychner constate, à propos des "lais bretons féériques", que "Marie en a réduit le merveilleux en les insérant dans un cadre réaliste" (p. XVII). I. de Riquer affirme que le merveilleux chez Marie est comme une "sutil tela de fondo", alors que dans les lais anonymes "la aventura inexplicable está en primer plano" (p. 15).

apparaît comme la "question fondamentale" ce serait le bonheur terrestre né de la rencontre amoureuse entre des êtres mortels et féeriques. Compte tenu des réflexions de Dubost, nous hasardons une distinction entre les lais anonymes et ceux de Marie de France: nous croyons que dans les premiers, ce qui est mis en relief c'est plutôt le déséquilibre existant entre les deux mondes. Un déséquilibre qui serait à la base de l'ensemble des histoires des lais féeriques anonymes et qui se reflète sur une structure narrative commune que nous essaierons de mettre en relief.

Pour aborder l'analyse descriptive fondée sur des schémas narratifs partagés par les divers récits, nous tâcherons de relever les traits principaux des configurations spatio-temporelles, actantielles et argumentatives en les agencant dans des ensembles organiques. En ce sens, nous observons une structure tripartite parallèle dans les trois coordonnées:

- 1) Les coordonnées spatio-temporelles communes aux lais choisis sont: *l'ici*, le monde intermédiaire (terme emprunté à P. Gallais¹¹) et *l'au-delà*. Le héros quitte son monde, la cour, sa maison, *l'ici*, et atteint un espace qui accueille deux dimensions différentes, un monde intermédiaire, où il rencontre des êtres provenant d'un *au-delà*. Et, lors du dénouement de l'histoire, il aura accès à cet *au-delà*¹².
- 2) Les coordonnées actantielles sont corrélatives à celles de l'axe spatio-temporel: *l'ici* est le monde des *mortels* (le héros, le roi, la reine, etc.), tandis que les *êtres féeriques* participant de l'union amoureuse (la fée ou le chevalier faé) appartiennent à *l'au-delà*, et les uns rencontrent les autres à l'aide des médiateurs (des cerfs, des sangliers blancs, etc.), qui sont envoyés de *l'au-delà* ou bien empruntés de *l'ici*.
- 3) Les coordonnées argumentatives articulent le passage du héros d'un monde à l'autre et elles ont aussi un classement tripartite: l'exclusion de *l'ici*, qui entraîne le héros hors de son monde, l'aventure dans le monde intermédiaire, où il a un premier accès à la dimension surnaturelle, et le voyage à *l'au-delà*, qui clôt l'histoire de la plupart des lais.

Cette structuration se rapproche de celles qu'E. Cobos et M.P. Suárez ont proposées pour les lais¹³. D'une part, E. Cobos divise le récit des lais en deux segments: "monde quotidien" —situation initiale de manque ou conflit— et "monde mythique" —utopie et uchronie qui résolvent le conflit—, articulés au moyen d'une charnière —l'aventure, l'irruption du surnaturel. Le héros parvient à la suspension du temps et de l'espace propre au monde mythique, mais le déroulement du récit porte à son expulsion de ce monde et à une solution finale

11 Gallais, p. 246 (v. *infra*).

12 Pour les diverses thèses sur *l'au-delà*, v. O. Jodogne, "L'autre monde celtique dans la littérature française du XII^e siècle", *Bulletin de la classe des lettres et sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5e S., t. 76, (1960), p. 584-597.

13 Cobos travaille sur un corpus de trente et un lais (dont les douze de Marie de France et les douze lais anonymes de l'édition d'O'Hara Tobin, entre autres, p. 490-91) et Suárez analyse les mêmes lais que nous, plus celui de *L'Espine*.

de bonheur¹⁴. Ce schéma a l'avantage de s'ajuster à tous les lais, mais, par cette flexibilité même, il est, dirions-nous, trop "homogénéisateur" car il ne rend pas compte des spécificités de certains lais. Pour sa part, M.P. Suárez partage l'univers de la fiction en deux "mondes textuels"¹⁵: la Cour et la Féerie. Sa description consiste en une mise en lumière des tensions entre mondes et entre submondes qui se résolvent différemment selon chaque lai. Tout compte fait, la principale différence de ces schémas par rapport au nôtre consiste en la bipartition des coordonnées spatio-temporelles face à notre tripartition. Il nous faut donc justifier l'inclusion de cet espace *intermédiaire* en tant que monde différent de *l'ici* et, surtout, de *l'au-delà*. À cet effet, nous aurons recours à l'étude de P. Gallais sur les contes de fées, où il met en évidence que le contact entre le monde des mortels et celui de la fée (ou de son équivalent masculin) a lieu, très souvent, dans un monde *intermédiaire*, auquel, normalement, n'ont accès que les actants principaux.

Entre les deux [ici et ailleurs], le monde de la rêverie, peut-être, de l'imagination, le mundus imaginalis cher à H. Corbin, le monde intermédiaire, le monde de l'entr'acte et de la parenthèse, celui où apparaît la fée pour un court instant. En le disant selon l'hexagone logique: le monde A (celui-ci), le monde E (l'Autre), et le monde Y de la Conjonction - nécessairement brève, quand elle ne reste pas virtuelle¹⁶.

C'est un espace d'intersection entre deux mondes en contact qui fondent un équilibre, éphémère mais unique puisque tributaire des deux dimensions et non pas exclusif de *l'au-delà*. Cet espace a sa place dans l'univers des lais.

Ceci dit, à partir des unités d'analyse exposées, nous suggérons de grouper les structures narratives des lais en ce que nous appelons "des schémas d'immanence et de transcendance". Nous entendons par **immanence** *l'ensemble de dynamiques narratives qui configurent l'inscription du héros dans son monde*, et par **transcendance** celles qui *configurent le déplacement du héros de son monde à la dimension surnaturelle des êtres féeriques*¹⁷.

Les lais choisis mettent en scène la rencontre de deux mondes, *l'ici* et le monde de la Féerie. Il s'agit, en fait, d'une rencontre instable, éphémère, dont la précarité relève de l'impossibilité inhérente au monde d'*ici* d'intégrer la dimension surnaturelle de *l'au-delà* féérique, laquelle est, d'ailleurs, en marge de la

14 Cobos, p. 497-ss.

15 "Le monde textuel est la section de la réalité globale du texte constituée par un groupe d'êtres, états, processus, actions ou idées, divisée en mondes de personnage, ceux-ci étant susceptibles de se subdiviser en submondes qui correspondent aux différents états de ce dernier". À propos du terme, Suárez nous renvoie, entre autres, à: Petöfi, J., *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Busque, 1975; et Albaladejo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1986 (p. 241).

16 Gallais, p. 246.

17 Nous nous bornons donc au cadre narratologique en partant d'une analyse structurale. Or, le choix de ces deux termes ne se veut pas naïf et renferme une éventuelle projection de la lecture descriptive vers des démarches interprétatives à la lumière de la portée philosophique de ces deux notions.

cosmovision "officielle". Peut-être cette précarité s'explique-t-elle justement par la position de dissidence qu'occupe la Féerie dans la culture institutionnelle du Moyen Âge. En tout état de cause, les lais n'explicitent pas les raisons de cette instabilité. Ce qu'ils exposent c'est la résolution de la rencontre instable. Et nous proposons d'unifier la lecture des lais en tenant compte de la nature de cette résolution, qui se présente sous une double optique, à savoir celle de la *transcendance* et celle de l'*immanence*. Les deux optiques vont de pair, l'une implique l'autre, mais l'accent est toujours mis sur l'une d'elles selon l'intention du récit.

Mais avant de présenter notre modèle, il serait intéressant de tenir compte de l'étude de L. Harf-Lancner sur les diverses représentations de la fée au Moyen Âge. Harf-Lancner place l'ensemble d'histoires de fées (et aussi de *chevaliers faés*) en deux groupes: les récits du type *mélusinien*, qui racontent des histoires des fées à la recherche de liens amoureux avec un mortel dans l'*ici* sans y réussir¹⁸; et les récits *morganiens*, dans lesquels la fée attire le mortel dans l'*au-delà*, d'où il ne revient plus¹⁹. Par ailleurs, Harf-Lancner consacre un chapitre à quatre lais féériques (*Guingamor*, *Lanval*, *Graelent* et *Désiré*) pour constater que "la structure du lai fait souvent écho à celle du conte mélusinien et du conte morganiens. Mais elle s'identifie rarement à celle de l'un ou de l'autre"²⁰. Même un récit apparemment très morganiens, comme celui de *Guingamor*, présente des épisodes étrangers à ce modèle (nous reprendrons cette idée lors de l'analyse du lai). Malgré tout, il est évident qu'en général les lais correspondent plutôt à des structures morganiennes²¹. Nous allons donc confronter notre description des lais et celle de Harf-Lancner, ne serait-ce que pour les trois premiers lais anonymes, afin de réfléchir sur quelques questions qu'elle formule à l'égard des textes.

En tout cas, et en reprenant nos concepts d'*immanence* et de *transcendance* par rapport aux schémas mélusinien et morganiens, nous pourrions dire que le récit mélusinien mettrait l'accent sur l'*immanence*, alors que le morganiens décrirait fondamentalement une *transcendance*.

Pour entreprendre l'analyse structurale des lais, nous diviserons en deux nos démarches. D'abord, nous présenterons une esquisse du modèle générique et, ensuite, nous analyserons lai par lai afin de les caractériser en fonction de leur inscription à ce modèle.

18 Plus concrètement, le noyau du conte mélusinien est celui-ci: "un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance" (Harf-Lancner, p. 9).

19 Quant au noyau du récit morganiens: "un être surnaturel s'éprend d'un être humain et l'entraîne dans l'autre monde. Le retour du mortel parmi les siens est lié au respect d'un interdit dont la transgression provoque la mort du héros ou sa disparition définitive dans l'autre monde. Cette union demeure stérile" (Harf-Lancner, p. 10).

20 Harf-Lancner, p. 243.

21 Par ailleurs, la destinée "morganiens" des héros de nos textes peut rendre compte de la distinction entre les lais "qui affirment la prééminence de l'autre monde" et le roman, où "le héros impose sa loi à l'autre monde" (Harf-Lancner, p. 63).

Les histoires évoquées par les lais, en tant que représentation ou figuration de l'*immanence* et de la *transcendance*, se structurent en trois grands segments narratifs:

- 1) Le premier segment présente l'*immanence*, c'est-à-dire, l'inscription d'un héros dans l'*ici*. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une *immanence* conflictuelle — qui apparaît sous la forme d'une injustice subie par le héros ou d'un refus amoureux, etc. —, en raison de quoi le héros est contraint de partir ailleurs. Bien que dans certains cas il n'existe pas de conflit apparent (*Désiré*, *Tyolet*), ce qui est à retenir, c'est que la situation d'*immanence* initiale est destinée à être changée, voire bouleversée.
- 2) Le deuxième segment s'ouvre sur l'accès du héros au monde *inter-médiaire*, dans lequel aura lieu la rencontre amoureuse avec l'être féérique, à l'aide des actants *médiateurs*. Cette rencontre inaugure une période d'équilibre entre les deux dimensions —humaine et féérique—, ce qui permet au héros, d'une part, de préserver l'*immanence*, et, d'autre part, de vivre une *transcendance*. Autrement dit, il a accès au monde féérique, sans pour autant perdre le contact avec l'*ici*. Or, du fait de la précarité de cet équilibre, le déroulement de l'histoire mène inéluctablement à un nouveau conflit, cette fois-ci avec l'être féérique, qui aboutit au dernier segment. Quant à son étendue, ce segment présente une grande souplesse: tantôt il comprend toute une série assez complexe d'épisodes —on est tenté de dire "romanesques"— (*Désiré*), tantôt il se réduit à presque rien (*Guingamor*), en fonction, bien entendu, de la finalité qui régit le lai.
- 3) Le dernier segment met en scène une *transcendance* finale, un voyage à l'*au-delà*, suite à une rupture avec l'*ici*, ou, tout simplement, comme aboutissement du parcours du héros. Il est évident que la façon dont cette *transcendance* est figurée révèle la particularité du lai, en apportant une réponse concrète à la "question fondamentale" des rapports entre le monde des humains et la Féerie. En ce qui concerne son étendue, il s'agit d'un segment très court, qui peut même se réduire à quelques mots (*Tyolet*), mais qui, du point de vue fonctionnel, a sa pleine autonomie.

Analysons, maintenant, cas par cas, les diverses mises en récit du jeu entre l'*immanence* et la *transcendance*, les diverses propositions en forme d'histoire qui ont été "versées sur le moule" commun des lais féériques.

I. La dynamique narrative du *Lai de Graelent*

C'est celle qui s'adapte le mieux au schéma à trois segments que nous venons d'exposer.

Graelent habite l'*ici* d'une manière conflictuelle à cause du despotisme amoureux de la reine, laquelle persuade le roi d'écarter Graelent. Donc, le héros est obligé de quitter la cour, de partir ailleurs, sans but, prêt à faire l'expérience de la Féerie, mais sans le savoir.

Quand il pénètre dans la forêt, le monde *intermédiaire*, une biche blanche attire son attention. Il veut la chasser, mais la bête, en tant que *médiatrice* envoyée —pense-t-on— de l'*au-delà*, le conduira auprès d'une dame qui l'attend. Elle n'est autre qu'une *fée* qui est venue offrir à Graelent une expérience amoureuse qui lui rapportera du bonheur tant qu'il en gardera le secret. L'espace *intermédiaire* est donc réservé au héros et à la fée, ce qui montre déjà sa précarité. Pendant quelque temps, Graelent combine son attachement à l'*ici* avec ses déplacements à la forêt. Pourtant, il finit par être incapable de préserver cet équilibre et, en se vantant de connaître une demoiselle plus belle que la reine, il trahit le secret et provoque l'effondrement du monde *intermédiaire*. Il a rompu l'harmonie entre l'humain et la Féerie.

Jusqu'ici, c'est bien d'un conte mélusinien qu'il s'agit. Or, le troisième segment introduit un dénouement morganien.

Déchiré par le malheur, notre héros se fait pardonner par la fée. Après quoi, elle part toute seule vers son *au-delà*. Et, à ce moment-là, Graelent entreprend sa *transcendance* finale. Il n'est pas du tout "arraché" par une mauvaise fée morgane, mais bien au contraire, il s'efforce de suivre cette fée mélusine qui bat en retraite. Il doit même vaincre le refus de la fée jusqu'à faillir se noyer dans la rivière qui sépare les deux mondes. À la fin, elle jouera le rôle d'une fée morgane, certes, mais en protectrice accueillante d'un homme qui n'a pas voulu rester dans son monde, aussi imparfait qu'hostile.

La *transcendance* de Graelent représente un dépassement des limites d'une *immanence* qui s'est avérée conflictuelle et insupportablement inférieure à la dimension féerique. Le héros quitte un monde, l'*ici*, qui le condamnait à cause de son expérience avec le merveilleux, et il part pour un *au-delà* avec une telle conviction qu'il est prêt à se noyer dans son élan de *transcendance*²².

II. Le *Lai de Guingamor*

Il présente un héros qui a un attachement contradictoire au monde de l'*ici*. Le roi, qui est son oncle, a beaucoup d'estime pour lui, tandis que la reine, tout comme dans le cas de Graelent, cherche à lui imposer un lien amoureux qu'il ne veut pas. Cela déclenchera le défi de la reine: la chasse du sanglier dont nul

22 Pour le lai de *Graelent*, ainsi que pour ceux de *Guingamor* et *Désiré*, v. Suárez p. 242-43.

chevalier n'est revenu. Un tel défi, que le héros est obligé d'assumer, équivaut à une expulsion du monde des hommes. *L'immanence* chez Guingamor est grièvement atteinte.

Accompagné du *brachet* —un petit chien braque— que le roi lui a donné, donc d'un *médiateur* emprunté de *l'ici*²³, Guingamor entre dans le monde *intermédiaire*. Au cours de la poursuite du sanglier blanc, il arrive au château de la fée. Voici donc une particularité du lai de *Guingamor* par rapport au modèle commun: la rencontre amoureuse du mortel et de l'être féérique va se passer, non pas dans un espace mixte, mais directement dans *l'au-delà* de la fée. Cette fois-ci, le monde *intermédiaire* n'a été que *transitoire*²⁴. Loin de voir cette divergence comme une réfutation de notre modèle, nous y reconnaissons la marque de la spécificité de l'histoire de Guingamor, à savoir le caractère irréversible de la *transcendance* dès le premier moment. L'épisode de l'expérience féérique, toujours une expérience d'amour, occupe donc une fausse position dans ce segment destiné à la mise en scène de l'équilibre entre les deux mondes. Apparemment l'équilibre existe, mais il est plus que précaire, puisque le lien avec *l'ici* est désormais rompu.

Et, en effet, malgré le bonheur dont il jouit, Guingamor tiendra à rentrer dans son monde pour rendre compte de son expérience merveilleuse, après quoi, dit-il, il reviendra près de son amie. C'est alors qu'il entreprend un retour à *l'ici* qui s'avère impossible du fait que trois cents ans se sont écoulés et que les gens et les villes qu'il connaissait ont disparu. Il reste désormais exclu de son monde. Une exclusion qui sera renforcée par un vieillissement soudain, dû à l'ingestion d'une pomme malgré l'interdiction de la fée. Il est sur le point de mourir lorsque les demoiselles de son amie le ramassent pour l'emmener à *l'au-delà*. Est-il sauvé par la *transcendance*? Le texte ne nous donne qu'une dernière image de Guingamor pris "belement et souëf" par les demoiselles, assis sur son cheval et traversant la rivière en bateau²⁵.

23 Harf-Lancner considère le sanglier et le chien comme "des animaux-guides" qui remplissent leur rôle en menant Guingamor jusqu'à la fée, ce qui est incontestable, mais elle ajoute: "Il y aurait donc deux envoyés de l'au-delà: le chien, qui aidera Guingamor à poursuivre le sanglier, et le sanglier qui rejoint le château de la fée" (p.246). Nous n'adhérons pas à cette interprétation pour deux raisons: d'une part, parce que le texte souligne clairement que le braque est au roi et que celui-ci est très peiné de la perte de son chien, et, d'autre part, parce que nous concevons la catégorie des personnages *médiateurs* dans sa position *intermédiaire*, c'est-à-dire participant des deux mondes qui se mettent en contact, conformément à quoi on peut parfaitement envisager l'intervention des deux dimensions lors de l'aventure du héros dans le monde *intermédiaire*. Ceci rendrait compte du statut de l'ermite dans *Désiré* et, peut-être même du chevalier-bête dans *Tyolet*.

24 L'épisode de la chasse au sanglier a été analysé par F. Dubost, qui a mis en relief la tension fantastique créée par cette chasse, si redoutée par les gens de *l'ici*, au cours de laquelle le héros est conduit par le sanglier, d'une manière inquiétante, à travers des paysages insolites (1991, p. 338-340).

25 *Guingamor*, v. 663-667. Selon O'Hara Tobin, Guingamor regagne l'immortalité (p. 137). Harf-Lancner parle de deux dénouements des contes morganien: après la transgression, le mortel tombe décrépît et meurt, ou bien, il regagne l'autre monde. Or, "les deux dénouements du conte morganien ne sont que deux visages de la mort" (p. 212-214). Badel reprend cette affirmation et déclare que "l'histoire de Guingamor est celle d'un homme à qui la maîtrise de sa vie ne cesse d'échapper" et que "sa découverte de la femme et du désir est aussi celle de la mort" (1995-b, p. 114). Quoi qu'il en soit, le héros rentre dans *l'au-delà* encore vivant, qu'il le veuille ou non.

Harf-Lancner reconnaît très justement dans cette histoire la "preuve la plus manifeste de l'emprise du conte morganien sur les lais bretons"²⁶. Mais elle observe que l'épisode du harcèlement amoureux de la reine est étranger au schéma morganien²⁷. Or, si nous partons du modèle tripartite (*immanence* conflictuelle, équilibre entre *immanence* et *transcendance*, puis *transcendance* finale), nous remarquerons la totale pertinence du premier épisode, qui n'est qu'une mise en récit de l'expérience conflictuelle vécue par le héros, en raison de laquelle il quitte son monde. Conflictuelle et contradictoire, nous l'avons souligné, car le héros reste très attaché au roi, son oncle. Ce lien est tellement fort que Guingamor se plaint de devoir quitter la cour et, à la fin, quand il sait qu'il ne va plus le revoir²⁸, il ressent une forte affliction. Il n'est pas comme Graellent, qui s'éloignait volontiers d'un *ici* malveillant et imparfait. Guingamor vit sa *transcendance* comme une expérience déchirante. Certes, l'accès à l'*au-delà* l'a sauvé de la destruction d'un monde limité et imparfait, mais il ressent la douleur dans son âme et même dans son corps. Enfin, dans cette histoire, la *transcendance* comporte une prise de conscience de la mort, de la destruction de l'*immanence* soumise au passage du temps. Une destruction à laquelle on ne peut échapper qu'à l'aide de la Féerie.

III. Le Lai de Désiré

La prolifération d'épisodes entraîne ici une complexité structurale qui semble, à première vue, écarter significativement ce lai des autres, d'autant plus qu'il inclut des éléments tributaires de la religion chrétienne, absente de la plupart des lais féeriques. Malgré tout, nous essaierons de concilier le lai de *Désiré* avec l'ensemble.

Un tout premier épisode nous présente l'histoire des parents: face à l'impossibilité d'avoir des enfants, ils entreprennent un pèlerinage à un sanctuaire de la Provence et au retour, la dame est enceinte. Désiré sera un chevalier très aimé du roi —qui est célibataire—, et il n'y a pas de conflits entre lui son monde. Son aventure lui arrivera un matin qu'il sera parti se promener dans la forêt.

Voici donc un premier segment narratif qu'il faudrait encadrer dans notre schéma tripartite sans trop forcer les choses. Nous proposons de voir une *immanence* conflictuelle dans la somme des deux épisodes inauguraux. Les parents de Désiré vivent, eux, effectivement un conflit qui les pousse à se déplacer, non pas dans le monde de la Féerie, certes, mais, tout de même, vers un

²⁶ Harf-Lancner, p. 244.

²⁷ "Un épisode s'intègre mal toutefois à ce schéma narratif: le prologue du lai, qui exploite le thème folklorique de la femme de Putiphar (...). Relevant la relation artificielle qui unit le prologue au reste du lai, William Schofield invoque l'influence du lai de *Graelent*. Mais la contamination peut avoir joué à une étape antérieure de l'élaboration du récit, au plan du conte". Harf-Lancner, p. 244 (l'auteur renvoie à Schofield, W., "The lay of *Guingamor*", *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 5, 1896, p. 221-243). Plutôt que de parler d'influence d'un autre lai ou de contamination, nous préférons attribuer cette coïncidence à l'inscription des lais dans un même schéma narratif sur la base duquel il se joue une dialectique dont nous avons parlé au début. Conformément à cette dialectique, il est normal de voir des épisodes repris, corrigés ou inversés d'un texte à l'autre.

²⁸ "(...) merveilleuse pitié l'em prist / du roi qu'il ot ainsi perdu". *Guingamor*, v. 610-11.

espace censé être un point de rencontre des humains avec le surnaturel, en l'occurrence, chrétien. Il s'agit donc d'une sorte de *transcendance* à laquelle correspondra la consolidation d'une *immanence* sans conflit. Et voici les deux constantes qui particularisent ce lai et qui relèvent d'une double harmonie: d'une part, *immanence* et *transcendance* sont harmonisées en impliquant deux générations²⁹; et, d'autre part, il existe une timide mais très significative harmonisation des surnaturels féérique et chrétien. Le monde *intermédiaire* lui-même accueille les deux conceptions, si l'on peut dire, de l'*au-delà*, ce qui nous est révélé dans les premiers vers de l'histoire de Désiré, où l'on nous parle d'une chapelle "noire mais belle", au cœur de la lande blanche³⁰. Voici une image de contraste, mais pas forcément de contradiction. Et, curieusement, c'est en allant vers la chapelle que Désiré trouve une demoiselle qui le conduit à la fée. L'équilibre qui s'établit entre le chevalier et la fée ne s'appuie sur aucun pacte explicite, mais quelque chose se rompt lorsqu'un jour, avant la rencontre habituelle avec son amie, Désiré décide d'entrer dans la chapelle et de se confesser à un ermite. À la suite de cet acte, Désiré perd la fée. Cette rupture pourrait sembler une preuve de l'opposition inconciliable entre le christianisme et la Féerie³¹. Or, il faut tenir compte de plusieurs éléments: d'une part, l'ermite ne dit rien à propos de la fée; d'autre part, ce que celle-ci reproche au héros, c'est justement qu'il considère leur relation comme un péché — autrement, il ne se serait pas confessé; et, finalement, elle lui assure sa présence à la messe à côté de lui³². Donc, Désiré est le seul responsable de la rupture et le seul garant de l'équilibre entre la foi chrétienne et la Féerie. Un équilibre possible tant que Désiré y croira.

D'autres épisodes se succèdent, qui illustrent l'alternance plus ou moins harmonieuse chez Désiré entre l'*immanence* et la *transcendance* (la rencontre du fils et le piège du nain).

Suivant la logique de l'histoire, le dernier segment présente une *transcendance* finale, mais qui ne répond à aucune dissolution de l'*immanence*; bien au contraire, il est le complément d'une *immanence* consolidée par le lien qui se noue entre le roi et les enfants de Désiré et de la fée (la fille sera son épouse et le fils son

29 Nous retrouverons cette implication de deux générations (parents et enfants) dans le lai de *Tydorel* et, en général, dans des récits mélusiniens.

30 "En Escoco a une cuntree / (...) encoste de la Blanche Lande / (...) Iluec est la neire chapele / dunt l'en cunte, ki mut est bele". *Désiré*, v. 7-12.

31 Harf-Lancner voit dans cette scène comment "cet antagonisme implicite entre la fée et l'homme de Dieu identifie la femme surnaturelle à une démonsse". Ensuite elle constate que cet antagonisme, qui relève de la christianisation des contes des fées, est loin de s'imposer avec toutes ses conséquences: "Mais cette interprétation du merveilleux féérique demeure très nuancée (...). Désiré ne cherche pas à soulager une conscience coupable mais profite de la proximité de l'ermitage pour remplir son devoir de confession avant de rejoindre la dame. L'ermite lui-même ne cherche nullement à le faire renoncer à la mystérieuse amie" (p. 260).

32 Nous retrouvons un aspect caractéristique des récits christianisés. Mais le cas de Désiré conserve une certaine ambiguïté à cet égard. Harf-Lancner l'a constaté: "Ces professions de foi, si fréquentes lors des scènes similaires, ne sont parfois que mensonges destinés à tromper la victime de la fée démonsse: elles peuvent, comme ici, être l'expression de la vérité, tant les fées occupent une position ambiguë entre Dieu et Satan" (p. 260). F. Dubost voit dans la fée de *Désiré* l'image de la féerie positive, qui est d'autant plus rassurante qu'elle se rapproche du surnaturel chrétien. D'ailleurs, il oppose ce lai à celui de *Tydorel*, où la manifestation du surnaturel devient troublante et situe le personnage dans le domaine du fantastique (1991, p. 234-235).

ami). Quant à Désiré et son amie, ils se marieront avant de partir dans l'*au-delà*, d'où ils ne reviendront plus.

La *transcendance* de Désiré s'inscrit dans un échange mutuellement enrichissant entre les deux mondes. Il existe une réciprocité entre l'accès du héros à l'*au-delà* et l'entrée de ses enfants dans le monde de l'*ici*, qui n'est que l'image inversée de la *transcendance*. Loin de l'union stérile des couples morganiens, Désiré et la fée transfèrent à leurs enfants le pouvoir de perpétuer l'union fructueuse entre les mortels et les êtres féeriques qui participent légitimement de la religion chrétienne³³. En ce sens, le lai de *Désiré* conteste le déséquilibre mis en jeu dans les autres lais. Pourtant, nous ne croyons pas que ce lai soit à tel point "moralisé" qu'il permette de "révéler, *a contrario*, la nature des rêves qui s'épanouissent dans les autres lais"³⁴. Certes, il christianise une histoire qui suit le même parcours que celles de Graelent et Guingamor (et de Lanval, d'ailleurs), mais non pas en s'opposant à celles-ci, lesquelles restent étrangères à la christianisation. *Désiré* apporte plutôt une proposition complémentaire qui concerne une fois de plus la "question fondamentale" posée par les lais féeriques: celle de la relation entre les mortels et la Féerie.

IV. Le Lai de Tydorel

Il présente une particularité qui risque de ruiner son inscription au modèle commun: les rôles des personnages dans le couple amoureux sont inversés, de sorte que l'être féerique n'est pas une fée, mais un *chevalier faé*. C'est l'histoire d'une reine qui fait la connaissance d'un chevalier venant de l'*au-delà*. D'une telle union naîtra Tydorel, mais son histoire occupe à peine la moitié du lai³⁵. Il est difficile d'assigner d'emblée le rôle du héros à Tydorel, et encore davantage à l'un de ses parents. Or, à la lumière du schéma commun des lais féeriques, nous sommes porté à considérer que le rôle de héros (jusqu'à présent toujours attribué au mortel qui faisait l'expérience de la Féerie) est partagé par la mère de Tydorel —pour les deux premiers segments narratifs— et par Tydorel lui-même —aussi pour le deuxième et pour le troisième segments. Conformément à cela, cette fois-ci les deux générations n'apparaissent pas dans un rapport de simultanéité (comme dans *Désiré*), mais de continuité, c'est-à-dire que l'histoire de Tydorel commence au moment où disparaît son père et que sa mère est reléguée à un deuxième plan.

Ceci dit, il ne nous semble pas trop osé d'identifier les trois segments de notre modèle sur le fond de cette histoire double. En ce qui concerne le premier segment, il ne pose pas de problèmes. Seulement, on l'a déjà annoncé, le rôle du mortel est incarné par la reine, alors que le représentant de la Féerie est un *chevalier faé*. Il y a tout de même une situation d'*immanence* conflictuelle, dans

33 F. Suard dit le même en d'autres termes: "les enfants assument la fonction (...) de relier l'univers magique et le domaine romanesque" (1979, p. 65).

34 Harf-Lancner, p. 261.

35 L'histoire de Tydorel commence au vers 221 et le lai finit, après l'épilogue, au vers 490.

la mesure où la reine ne peut pas avoir d'enfants (on retrouve la même contrariété que chez les parents de Désiré, mais résolue bien différemment). Il advient que cette dame entre dans un jardin —une image domestique du monde *intermédiaire*³⁶— et s'endort. On dirait que l'auteur de cette histoire ne considérerait pas convenable de placer la reine seule dans la forêt, soit par souci de vraisemblance, soit peut-être de bienséance. En tout cas, elle aura son expérience de la Féerie dans l'enceinte de son jardin, après un sommeil profond. Le sommeil semble une figuration de la *transcendance* puisque, quand la reine se réveille, elle voit arriver tout de suite le *chevalier faé*.

Nous sommes donc dans le deuxième segment. La rencontre amoureuse inaugure une étape d'équilibre fécond (la dame sera enceinte), mais, encore une fois, précaire, puisque, dès qu'ils seront découverts par un vassal du roi, ils devront se quitter. Le *chevalier faé* se plongera dans un lac pour rentrer dans l'*au-delà*. Et, en même temps, le roi meurt. Cette *transcendance* obligée de l'être féerique, clairement mélusinienne, n'est pas suivie par le personnage mortel, la dame, qui, d'ailleurs reste deux fois veuve, mais est mère de Tydorel et d'une fille qui n'est que mentionnée³⁷.

Jusque-là, un récit mélusinien qui apporte une divergence claire par rapport aux autres lais: le personnage mortel reste attaché à son *immanence*. Mais, sur ce point s'ouvre le deuxième volet de l'histoire³⁸: la reine transfère à Tydorel le rôle de héros. Celui-ci diffère des autres héros du fait de sa double nature humaine et féerique. Outre son ascendance —connue du lecteur mais non pas de lui-même, ni de ses vassaux— c'est une tare qui révèle la nature féerique de Tydorel, à savoir le manque de sommeil³⁹. Alors que sa mère, qui était mortelle, accédait au monde *intermédiaire* à travers le sommeil, Tydorel ne s'endort jamais parce que maintenant le monde *intermédiaire*, c'est lui. Être le fils d'une mortelle et d'un être féerique c'est le corrélat de la rencontre de ces deux êtres dans l'espace partagé et secret de la forêt. Tydorel porte en lui l'équilibre des deux mondes, un équilibre qui sera harmonieux et stable jusqu'à ce qu'un vassal affirme que "(...) n'est pas d'ome / qui ne dort ne qui ne prent somme"⁴⁰. C'est alors que sa mère lui racontera la vérité. Chez Tydorel, la prise de conscience de sa nature féerique et l'expérience du refus vont de pair. Son *immanence* entre en conflit aussitôt qu'elle est suspectée de renfermer quelque chose qui n'est pas humain. D'où, une *transcendance* ressentie comme un exil.

36 À notre avis, il s'agit bien du monde *intermédiaire*, et non pas de l'"espace social" (Suárez, p. 244), dans la mesure où le *chevalier faé* ne s'intègre jamais dans l'*ici*, sa présence restant secrète jusqu'à ce qu'il soit découvert et qu'il doive partir. Cette interprétation se rapproche d'ailleurs de celle de J. Frappier, qui voit dans le verger un lieu d'initiation (p. 239-242).

37 F. Suard analyse les différents rapports entre Tydorel et son père d'une part (rapport d'identification), et entre la mère et la fille d'autre part (rapport de médiation); et il les compare avec le cas de Désiré (1979, 60-63).

38 À cet égard, F. Suard suggère très intelligemment qu'il "semble bien que le poète veuille procéder à une *mise en abîme* du lai" (1979, p. 70).

39 D'après Dubost, le cas de Tydorel est un exemple de situation fantastique, c'est-à-dire d'une manifestation inquiétante du suraturel (1991, p. 235).

40 Tydorel, v. 329-330.

Le lai de *Tydorel* nous offre une double perspective de la *transcendance* qui se dégage du dédoublement du héros. Nous avons d'une part, la perspective de la reine, qui, en tant que femme, semble ne pas avoir accès à la *transcendance*⁴¹, et de ce fait ne peut incarner que l'*immanence* déchirée de celle qui a perdu l'accès à la Féerie, le contact avec ses êtres aimés, ce qui explique que son rôle d'héroïne n'atteigne pas le troisième segment; et d'autre part, à partir de la moitié du lai, le récit adopte la perspective de Tydorel, d'après laquelle la *transcendance* signifie une condamnation de la non-*immanence*. C'est donc un héros qui, tout comme son père, subit la "retraite mélusinienne"⁴².

V. Le Lai de Tyolet

À première vue, il a l'aspect d'une histoire romanesque, d'autant plus qu'elle s'inspire de la première partie du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Pourtant, outre la présence du prologue⁴³ et de l'épilogue propres du genre, la brièveté et surtout le dénouement de l'histoire nous indiquent qu'il s'agit bien d'un lai. Il reste à l'analyser de près afin de voir si l'on peut le ranger dans l'ensemble des lais féériques d'accord avec nos critères. En fait, nous tenterons de décrire ce lai comme une histoire de formation chevaleresque greffée sur le schéma tripartite.

Le récit s'ouvre sur un fait curieux: quand Tyolet était enfant, une fée lui a appris à siffler pour attirer les bêtes. Ce faisant, elle lui donne la clé d'accès au monde *intermédiaire*. Il est évident que cette fée-ci n'a certainement rien à voir avec les amants féériques des autres lais. Elle remplit plutôt une fonction de *médiatrice*. Par ailleurs, l'*immanence* n'est apparemment pas conflictuelle. Cependant, il ne semble pas hors de propos de considérer l'absence du père, sinon comme un conflit, du moins comme un vide à remplir. Et, effectivement, Tyolet part à la recherche de ce que son père avait été; un chevalier. Mais sans le savoir, puisque ce Perceval qui joue à être le héros d'un lai est un *nice*, un ignorant. L'*immanence* de Tyolet est incomplète et, de ce fait, il sera appelé à se déplacer vers un espace *autre*, au monde de la chevalerie.

41 Harf-Lancner constate ce manque de correspondance entre les hommes et les femmes mortels: "Pour la femme (...), réduite à sa fonction procréatrice, l'amour d'un être surnaturel prend un autre sens: l'homme fée la rend mère d'un héros, Yonec, Tydorel, puis l'abandonne à la communauté humaine à laquelle elle n'échappe jamais; il n'y a pas de Psyché médiévale" (p. 243).

42 Au demeurant, nous ne croyons pas que la description du lai puisse se réduire à "l'intégration provisoire de l'être divin dans l'espace humain" en opposition à "l'intégration du héros dans l'univers fantastique (pour les trois premiers lais)" (Suárez, p. 242), puisque le point de départ et la destinée de Tydorel sont les mêmes que ceux de Graellent, Guingamor et Désiré. En fait, le voyage dans l'*au-delà* de ce héros solitaire mais à double nature correspond au voyage des autres héros avec leurs fées.

43 Le cadre de la narration -en l'occurrence le prologue- est déjà le reflet d'une sorte de mixage du roman arthurien et du lai. On y présente le monde des chevaliers d'Arthur, lesquels rencontraient de belles aventures qu'ils contaient ensuite à la cour et que les clercs mettaient par écrit. Ce lien entre l'aventure et sa narration est la marque du genre des lais auquel l'auteur veut participer avec son histoire romanesque.

La logique des trois segments projetée sur cette histoire d'initiation chevaleresque nous porte donc à affirmer que le monde *intermédiaire* est ici occupé par le monde de la chevalerie⁴⁴. Examinons comment ce greffage s'articule.

D'abord, Tyolet rencontre un cerf qu'il ne peut pas attirer avec son sifflet et qui se transformera en chevalier. Celui-ci, à la demande de Tyolet, définit un chevalier comme une "bête redoutable qui attaque les autres bêtes et qui habite dans la forêt et dans la plaine"⁴⁵. Et il sera désormais désigné, par Tyolet et par lui-même, comme "chevalier beste". Tout comme un cerf qui mène le héros au monde *intermédiaire*, ce "chevalier beste" jouera le rôle de *médiateur* dans l'accès de Tyolet à la chevalerie⁴⁶. Il occupe donc une place bien différente de celle du père de Tydorel. Certes tous deux sont des *chevaliers faés*⁴⁷, mais leur catégorie actantielle n'est pas la même; dans *Tydorel*, le chevalier joue le rôle de l'amant féerique qui vient de l'*au-delà* pour instaurer avec l'héroïne l'équilibre entre les deux mondes sur la base de la rencontre amoureuse, tandis que le *chevalier faé* que croise Tyolet est, comme nous l'avons remarqué, en tant que "chevalier beste", un *médiateur*, et, en plus, en tant que chevalier du roi Arthur, donc mortel (comme le père de Tyolet), il vient de l'*ici*⁴⁸. D'autre part, ce monde *intermédiaire*, qui est celui de la chevalerie arthurienne, va être témoin de l'arrivée de la fée à la cour. Jusqu'ici, la première apparition de l'être féerique destiné à s'unir en amour avec le héros avait eu lieu dans un coin secret de l'espace *intermédiaire*. Cela prouve que cette cour n'est pas placée dans le même monde que celle des rois de *Graelent* ou de *Guingamor*. En fait, il s'agit également d'une rencontre amoureuse, mais tamisée par un appel à la prouesse chevaleresque: elle épousera celui qui tranchera le pied blanc du grand cerf. L'équilibre de l'*immanence* et de la *transcendance* s'appuie ici sur l'exploit chevaleresque et l'amour féerique. Si Tyolet veut accéder à l'amour de la fée, il devra chasser le cerf. Pour ce faire, il dispose du don de siffler, qui lui permettra effectivement d'attirer le cerf et de le tuer, mais aussi du "brachet blanc" de la fée — un *médiateur* envoyé de l'*au-delà*⁴⁹. Tyolet, blessé par les lions qui gardaient le cerf, est trahi par un chevalier qui lui vole le pied de l'animal et cherche à le tuer. Par cette blessure presque mortelle, l'*immanence* de Tyolet est mise en conflit. Il est victime du côté sombre d'un "che-

44 Selon l'analyse de M.P. Suárez, dans les lais de *Tyolet* et *Mélion* l'univers idéal est représenté par la cour arthurienne, laquelle s'oppose à un espace féerique devenu "le lieu du méfait, qui ne peut être réparé que par l'intervention directe du monde arthurien" (p. 247). Cette interprétation nous semble valable, et d'ailleurs très pertinente pour le lai de *Mélion*. En revanche, pour ce qui est du lai de *Tyolet*, nous ne croyons pas que le méfait du chevalier traître représente la dégradation de l'espace de la Féerie. Bien au contraire, nous y voyons le manque de vertu chez un chevalier du roi Arthur qui n'aurait pas atteint la perfection à travers l'aventure dans un monde *intermédiaire* réceptif à la Féerie.

45 "(...) une beste molt cremue, / autres bestes prent e menjue, / el bois converse molt souvent, / e a plainne terre ensement". *Tyolet*, v. 141-144.

46 F. Suard voit dans la figure du "chevalier beste" un transfert de l'image du père (1979, p. 67), ce qui ne contredit pas la fonction de *médiateur*.

47 Harf-Lancner, p. 63.

48 À cet égard, nous interprétons les mots du "chevalier beste", quand il définit le chevalier comme une bête qui fréquente le "bois" (v. 143) et la "plainne terre ensement" (v. 144), comme une référence au passage de l'*ici* au monde *intermédiaire* et vice-versa.

49 À l'opposé du braque de *Guingamor*, qui était emprunté de l'*ici* (v. *supra*).

valier beste", mais à l'aide du bon chevalier Gauvain et du braque, il sera sauvé et pourra ainsi rejoindre la dame fée et partir avec elle à son *au-delà*.

Cette *transcendance* finale représente le point culminant de la formation chevaleresque qui ne s'accomplit que par l'expérience féerique. Elle représente aussi le dépassement de l'ignorance d'un enfant et des imperfections des chevaliers qui cherchent des aventures au carrefour de leur monde et de la Féerie.

VI. Le Lai de Mélion

Il a été ajouté à ce schéma commun des lais féériques, car nous croyons y voir, malgré des différences remarquables, un conflit entre l'*immanence* et une sorte de *transcendance* analogue aux autres histoires.

Le lai de *Mélion*, tout comme celui de *Bisclavret* de Marie de France, fait du héros un loup-garou. Une telle particularité, ainsi que le déroulement même de l'histoire, vont situer ce lai bien à l'écart de ceux que nous venons d'analyser. Pourtant, il n'en est pas moins tributaire de la structure tripartite que nous connaissons.

La première partie présente clairement une *immanence* conflictuelle. Mélion est victime du refus des dames dès le moment où il déclare qu'il n'aimera jamais une dame qui ait déjà aimé un autre homme. Il en devient à tel point malheureux que le roi Arthur lui donne un château entouré de bois pour l'encourager. Le roi joue très certainement le rôle de *médiateur*, puisqu'il lui donne l'accès au monde *intermédiaire*, ce fief boisé, où Mélion va rencontrer la fée.

Le deuxième segment s'ouvre, comme d'habitude, lorsque le héros pénètre dans la forêt. Au cours d'une chasse au cerf, Mélion rencontre une jeune fille qui avoue être venue d'Irlande⁵⁰ pour le rencontrer et qui assure ne pas avoir aimé un autre homme que lui. La chasse finit donc en aventure amoureuse. Jusqu'ici, cette histoire a brûlé les étapes habituelles des lais, on dirait même qu'il a pris un raccourci. Et voilà que nous sommes au sommet du deuxième segment, où l'équilibre entre le mortel et la fée s'est instauré au cœur du monde *intermédiaire*, et nous attendons ce qui va déclencher la rupture. À ce moment-là, l'auteur introduit le thème du loup-garou. Lors d'une deuxième chasse au cerf, la femme de Mélion éprouve un tel besoin de manger de la chair d'un grand cerf, qu'il est poussé à lui avouer qu'il peut se métamorphoser en loup à l'aide d'un anneau et, ainsi, chasser le cerf.

L'introduction de ce motif traditionnel comporte l'attribution d'une nature merveilleuse au personnage du héros. Mais, à la lumière du schéma partagé par les lais, nous n'estimons pas qu'il s'agisse d'un échange de rôles⁵¹ dans

50 Cette fois-ci l'*au-delà* est identifié à un référent géographique réel, tout comme le "Logres" de la fée de Tyolet, mais il n'empêche que, dans la logique des coordonnées spatiales des lais, cette île celtique représente l'*au-delà*, d'autant plus que la jeune fille, par sa beauté extraordinaire et par sa prescience vis-à-vis du héros (Dubost, 1991, p. 559; 1995, p. 54 et 57), correspond au personnage de la fée.

51 "L'épisode de la chasse au cerf, écho de la première scène, unit deux séquences narratives parfaitement indépendantes, une rencontre féerique et un conte de loup-garou dans lequel le rôle de l'époux surnaturel est désormais confié à Mélion". Harf-Lancner, p. 225.

le couple mixte d'un mortel et d'un être féérique. Autrement dit, nous ne croyons pas que le rôle joué par Mélion soit analogue à celui des fées ou du chevalier *faé* des quatre premiers lais. Dans la logique actantielle des lais féériques, le rôle d'époux surnaturel correspond à celui qui appartient à l'*au-delà* et qui apparaît au milieu du monde *intermédiaire* pour entamer une relation amoureuse avec le mortel qui vient de l'*ici*. Or, Mélion, malgré sa nature lycanthropique, fait partie de l'*ici*, en bon vassal d'Arthur. Il faut donc en conclure que la Féerie et la lycanthropie sont des manifestations du merveilleux qui s'inscrivent différemment dans la structure narrative des lais.

En tout état de cause, il faut s'interroger sur ce que l'adoption du conte du loup-garou apporte au lai. Nous avons dit qu'elle n'en modifie pas la configuration actantielle, mais il n'en est pas moins vrai que la structure tripartite en est d'une certaine façon affectée. En quoi consiste le changement de structure dans le lai de *Mélion* par rapport aux autres lais ? Nous tenterons de démontrer qu'il consiste en une inversion du schéma tripartite à partir de l'irruption du thème du loup-garou.

Revenons à l'histoire de Mélion. Nous en étions au moment où il se métamorphose en loup pour satisfaire le désir de sa femme. Ce faisant, il laisse entre ses mains à elle l'anneau magique qui lui permettra de récupérer la forme humaine. À ce moment-là, l'équilibre se défait. Elle rentre en Irlande avec son écuyer en condamnant Mélion à sa forme animale. La seule issue du héros sera d'aller chercher cette fée perfide à son *au-delà*. C'est ainsi qu'il entreprend la *transcendance* qui suit la rupture de l'union. Mais le lai ne peut pas finir sur cette *transcendance*. Bien au contraire, une deuxième aventure commence, qui reproduira les trois segments à rebours.

La présence de Mélion dans le pays de la fée sera aussi conflictuelle. Chassé du port, il devra se cacher dans la forêt. Là il s'allie avec des loups pour faire des carnages. Ils seront poursuivis, les loups seront tués et il faillira être chassé⁵². Voilà le héros du lai, le chevalier chasseur, devenu héros tragique d'un conte de loup-garou, un loup que l'on chasse. Heureusement, il conserve le *médiateur* qui l'avait aidé à transcender l'*immanence* conflictuelle, le roi Arthur. Arrivé lui aussi en Irlande pour imposer la paix, Arthur s'installe dans une tente. Mélion se rapproche de lui et se jette docilement à ses pieds. À la cour du roi d'Irlande, la vérité -le secret de la fée- sera dévoilée, et Mélion sera délivré de sa dépendance inhumaine. Il rentrera, en fidèle vassal du roi Arthur, dans son *ici*, un monde qui paraît, l'expérience oblige, réfractaire à la femme. Au moins c'est ce que le dicton misogynne qui clôt le récit nous laisse entendre.

Ja ne faldra / que de tot sa feme querra, / qu'en la fin
ne soit malbaillis; / ne doit pas croire tot ses dis.⁵³

52 Sur cet épisode, v. F. Dubost (1991, p. 560).

53 *Mélion*, v. 587-590.

Un lai misogyne, un lai anti-féerique, on est même tenté de dire un anti-lai. Dans *Mélion*, la Féerie condamne le héros à la bestialité. Et la *transcendance* devient recherche de l'humanité perdue, récupération de l'*immanence*, dans un *au-delà* rationalisé par l'auteur et maîtrisé par le roi Arthur et ses chevaliers. Le thème du loup-garou, un exemple de nature inversée, permet donc à l'auteur d'opérer une inversion du modèle de lai féerique. Ce faisant, il réinstalle l'ordre dans une *immanence* qui se méfie de ce qui rend l'homme étranger à son monde, à savoir la féminité ou la Féerie⁵⁴ — dans les lais, cela revient au même.

Les histoires des lais analysés parlent des expériences de la Féerie vécues par des mortels, de la rencontre fragile mais merveilleuse de deux mondes, de comment les héros jouissent de l'équilibre entre ces deux mondes et deviennent victimes — heureuses ou malheureuses — du déséquilibre. Ce sont des histoires de passage de l'*immanence* à la *transcendance* dans le croisement d'un *ici* qui renvoie ses héros ailleurs et d'un *au-delà* féerique qui se rapproche des humains mais sans réussir à s'y installer.

Ce croisement illustre aussi le topique de la croix formulé par F. Dubost⁵⁵, devant laquelle l'écrivain place des personnages qui découvrent la nature de l'être merveilleux (axe vertical) et qui sentent que leur expérience fait chanceler leur appartenance à la réalité (axe horizontal).

Les auteurs des lais féeriques anonymes, participant à un modèle de récit commun, ont représenté les différents enjeux de l'expérience de la Féerie, chacun à sa manière, mais en général plus penchés vers l'*au-delà* que ne l'était Marie de France, en un mot plus hantés par le féerique.

Bibliographie

- AUBAILLY, J.Cl., *La fée et le chevalier*, Champion, Paris, 1986.
- BADEL, P.-Y., "La brièveté comme esthétique et comme éthique dans les lais de Marie de France", in *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, Champion, Paris, 1995(-a), p. 25-40.
- BADEL, P.-Y., "Masculin, féminin dans le lai de *Guingamor*", *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXVIII^e Année, n° 2 avril-juin (1995-b), p. 103-114.
- COBOS, E., "Utopía y Ucronía en los lays franceses. Contribución a la narratología medieval", *Glosa*, n° 2, Universidad de Córdoba, 1991, p. 489-506.
- DUBOST, F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Champion, Paris, 1991.
- DUBOST, F., "Les motifs dans les lais de Marie de France", in *Amour et merveille. Les lais de Marie de France*, Honoré Champion, Paris, 1995, p. 41-80.
- FRAPPIER, J., "À propos du lai de «Tydorel» et de ses éléments mythiques", in *Histoire, mythes et symboles, Études de littérature française*, Genève, 1976, p. 219-245.

54 M.P. Suárez met en relief l'idéalisation du roi Arthur au détriment de la Féerie (p. 246-ss).

55 Dubost (1991), p. 231-239.

- GALLAIS, P., *La fée à la fontaine et à l'arbre*, Cermeil, Amsterdam, 1992.
- HARF-LANCNER, L., *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Champion, Paris, 1984.
- MICHA, A., *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles* (édition bilingue, traduction en français moderne), GF-Flammarion, Paris, 1992.
- O'HARA TOBIN, P.M., *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e s.*, Droz, Genève, 1976.
- RIQUER, I. de, *Nueve lais bretones y «La Sombra» de Jean Renart* (traduction en espagnol), Ediciones Siruela, Madrid, 1987.
- RYCHNER, J., *Les lais de Marie de France*, Champion, Paris, 1983.
- SUARD, F., "Le fils dans les lais anonymes", *Le récit bref au Moyen Âge* (1979), Centre d'études médiévales, p. 57-71.
- SUARD, F., "Le projet narratif dans «Lanval», «Graelent» et «Guingamor»", *Études offertes à André Lanly*, Université de Nancy II, 1980.
- SUÁREZ, M^a.P., "L'espace de la féerie dans quelques lais anonymes", *Bien dire et bien apprendre*, n° 12, *Fées, dieux et déesses au moyen âge*, Actes du colloque de Lille, 1994, p. 241-249.

Alfonso SAURA SÁNCHEZ

(Universidad de Murcia)

El mito de Edipo en la tragedia francesa del s. XX.

I: Los Edipos de Cocteau

El mito de Edipo ha sido tratado al menos¹ por tres autores trágicos franceses en la primera mitad del siglo XX. Se trata de Cocteau, Gide y Ghéon. En 1925 Jean Cocteau, en plena cura de desintoxicación, adaptó y resumió en un solo acto el *Œdipe-Roi* de Sófocles. Esta obra no fue estrenada. Pero en 1927 Igor Stravinski ejecutó por primera vez *Œdipus-Rex*, ópera-oratorio en dos actos sobre un texto de Jean Cocteau traducido al latín por Jean Danielou. El argumento, sacado de Sófocles y reducido, era narrado por un cronista casi inmóvil al que replicaba un coro igualmente inmóvil. Los colores negros y el latín le añadían un aire de intemporalidad. En 1932 Jean Cocteau escribió *La Machine Infernale*, que fue estrenada dos años después en la Comédie des Champs Élysées bajo la dirección de Louis Jouvet y decorados de Christian Bérard. El éxito fue rotundo. Cocteau volvió aún al tema en 1937 con un *Œdipe-Roi*, tragedia en un acto, estrenada en el Nouveau Théâtre Antoine. El texto de la representación se basaba en aquella adaptación y condensación de Sófocles de 1925.

Paralela a esta actividad de Cocteau es la de Gide. Tras ir madurando el tema, André Gide publicó en 1931 un *Œdipe* desacralizador, innovador e inquietante que se representó al año siguiente y que constituye su mejor pieza teatral. Finalmente hacia 1938² Henri Ghéon, el amigo de Gide de aquellos viejos tiempos de *La Nouvelle Revue Française*, escribió otro *Œdipe* que quedó sin estrenar y no fue publicado en vida de su autor, pero que debe ser leído a la luz de aquella coyuntura. Así el tema de Edipo se convierte en el reflejo y el instrumento de expresión de las inquietudes humanistas y religiosas de estos autores.

En esta comunicación analizaremos y compararemos las dos versiones francesas del tema de Edipo realizadas por Cocteau con la finalidad de ver cómo lo ha reescrito y qué contenidos nuevos ha aportado a los hombres de aquella generación. Nos atendremos a los textos de ambas tragedias, puesto que el mito de Edipo ocupa un amplísimo espacio en la obra total de Cocteau, y eludiremos toda tentación de alusiones autobiográficas. Partiremos de la idea estructuralis-

1 Conozco la existencia de otros dos Edipos: *Œdipe et le Sphinx* de Péladan (1903) y *Œdipe, Roy de Thèbes*, obra de Bouhélier (1919), pero no su suerte escénica.

2 Es la fecha que marca Jacques Reynaud en su *Avant-Propos* como editor, Cfr. Ghéon, Henri, *Œdipe ou le Crépuscule des Dieux précédé de Judith, tragédies*, Paris, Plon, 1952.

ta de que el mito lo componen la totalidad de sus variantes, lo que nos evita pensar que pueda haber una especie de canon inicial del que las otras versiones serían degeneraciones. En cada versión distinguiremos tres componentes operativos —sentido, historia y personal— y los analizaremos siguiendo el esquema generativo propuesto por Gérard-Denis Farcy³. El sentido es una variable inmensa que está necesariamente unida a los otros dos componentes; y a su vez, historia y personal son componentes que admiten elementos variables. Añadamos finalmente una primera variable cero, la modalidad de expresión, que en nuestro caso es el teatro mitológico del período de entreguerras, lo que presupone determinados condicionantes genéricos y estéticos vinculados a los movimientos llamados de vanguardia.

Dada su cercanía a Sófocles y su fecha de creación, aunque no de estreno, analizaremos en primer lugar su *Œdipe-Roi*.

1. *Œdipe-Roi*⁴

Es una tragedia en un acto escrita en Villefranche-sur-Mer en octubre de 1925 y estrenada en junio de 1937 bajo la dirección del mismo Cocteau. Los decorados eran de Guillaume Monin y el vestuario también de Cocteau. Tal y como indican los subtítulos de la edición impresa se trata de una *adaptation libre d'après Sophocle*.

1.1. La trama empieza como en Sófocles por las palabras de Edipo dirigidas a los suplicantes y al sacerdote, ambos aquí representados por el Coro, y la llegada de Creonte que nos da cuenta del oráculo y nos pone en antecedentes. También el Coro recomienda llamar a Tiresias puesto que el dios acusa sin querer dar el nombre. Ante el rechazo a hablar, Edipo lo acusa del homicidio y Tiresias le replica que el criminal es él. Como en Sófocles, Edipo sólo es capaz de ver una conspiración inspirada por Creonte. La disputa de ambos se ve interrumpida por la llegada de Yocasta. Ocurre luego el diálogo de Edipo y Yocasta en el que ésta, al pretender convencerlo de que no crea en los oráculos, provoca el miedo y la inquietud de Edipo. Mientras esperan la llegada del pastor, único testigo de la muerte de Layo, Edipo cuenta su historia: hijo de Pólipo y Mérope, denunciado como hijo adoptivo, visita al oráculo de Delfos, encuentro en el cruce de caminos, miedo de volver a Corinto,... La llegada del mensajero corintio desencadena la peripecia. Yocasta intenta disuadirlo de su investigación y Edipo atribuye esta actitud a que se avergüenza de su bajo origen. El reconocimiento también ocurre como en Sófocles: Yocasta sale de escena antes de la llegada del pastor tebano; el pastor se resiste a hablar; Edipo hace su anagnóresis: *Je suis né de ceux dont il ne fallait pas. J'ai fécondé celle qu'il ne fallait pas. J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. Lumière est faite* (p. 316). Estos cuatro elementos con ausencia

³ Cfr. in *Poétique*, 86 (1991), pp.131-142.

⁴ Cocteau, Jean, *Théâtre, édition ornée par l'auteur de dessins in texte et de quarante lithographies originales en couleurs*, Paris, Grasset, 1957, Vol. I, pp. 299-319.

de declaración de culpabilidad o inocencia también están en la versión sofocleana. La catástrofe es igualmente narrada por el mensajero hasta que sale Edipo y explica por qué ha preferido cegarse. Creonte recuerda que hay que ocultarlo del sol, que hay que escuchar a los dioses. Edipo le encarga sus hijas pequeñas que quedan abrazadas sobre los escalones mientras el Coro recuerda que nadie puede ser llamado feliz *avant qu'il ne tourne sa dernière page* (p. 319).

1.2. Como se ve la historia es la misma de Sófocles. Un cotejo pormenorizado nos indica que se han abreviado algunos parlamentos, sobre todo del Coro, pero sin perder ninguno de los elementos. Los personajes tampoco han sufrido variación en su carácter o en su acción, a excepción de Edipo que ve ligeramente modificada su "dianoia". Antígona e Ismenia aparecen en escena, pero igualmente mudas. Coro y Corifeo se han simplificado en un solo actor que desempeña un papel colectivo. Lo que ha sufrido mayor variación es el modo de expresión, lo que más arriba llamábamos variable cero y que se correspondería con aquellas partes cuantitativas de la tragedia que Aristóteles llamó canto y elocución.

Cocteau precisa cuidadosamente la escena trágica. El espacio útil estaba limitado en su totalidad por muros grises: al fondo, uno, enorme, de lado a lado; a la izquierda una cerca de jardín que deja ver las palmeras; a la derecha los muros del palacio de Edipo; delante de la escena un zócalo con pintadas contra la peste, con un nicho para una estatua yacente con la boca abierta desde donde habla el Coro y con unos apestados igualmente yacentes. La iluminación jugaba un gran papel: la acción se inicia en la sombra, la luz crece sin parar hasta el fin, como si fuera pleno sol. Los actores, con largas cabelleras y caras sombrías, iban vestidos con ropas multicolores de estilo bohemio a excepción de Antígona e Ismenia que vestían camisones de dormir blancos. Ismenia debía aparecer con un juguete en las manos. Las didascalias se completaban no sólo con las indicaciones usuales de entradas y salidas, sino también con las de silencios y miradas intencionadas en los momentos oportunos.

Al iniciarse la representación aparece un personaje vestido de negro delante del telón y recita un prólogo donde se nos pide que imaginemos Grecia no como una columna blanca sino como un lugar árido quemado por un sol feroz, lugar ideal para que los dioses tiendan trampas y donde se nos advierte que no vamos a ver una obra de teatro sino un proceso célebre. Acabado su parlamento el actor se esconde tras el decorado de manera que su boca se corresponda con la de la estatua que hace de Coro.

1.3. El sentido de esta versión queda determinado por la adaptación escénica. El espectador asiste a la tragedia del hombre que cree moverse libremente entre muros y descubre que está cazado en una trampa, del hombre que quiere descubrir la verdad y es cegado por la luz, del hombre llevado al colmo de la suerte y caído en el mayor de los infortunios víctima del juego de los dioses. De ahí las ligeras modificaciones de los parlamentos de Edipo cuando sale

a escena tras haberse cegado. Así en vez de decir: “¡Ah! nube de tinieblas...siento penetrar el aguijón de mis heridas y el recuerdo de mis males”, el de Cocteau dice: *Je suis la nuit! la nuit profonde. Je suis le roi devenu nuit. Je suis de la nuit en plein jour. O mon nuage d'obscurité sans bornes! Des épingles, des souvenirs me trouent* (p. 317). Más adelante en vez de preguntar a Creonte si iría a consultar al oráculo por un desdichado, exclama: *Quoi! On déränge le dieu par un individu de mon espèce?* (p. 318). Y antes de partir, en vez de decir que desde entonces causaba horror a los dioses, afirma: *Ils me haïssent* (p.319).

De este modo, y aunque este Edipo, al igual que el de Sófocles, tampoco haga afirmación alguna de su inocencia en el momento de la anagnóresis, queda patente la falta de libertad del hombre, cazado en la trampa de los caprichosos y crueles juegos de los dioses.

El hombre-Edipo víctima de oscuras fuerzas ajenas volverá a aparecer más claramente en *La Machine Infernale*.

2. La Machine Infernale⁵

Es una tragedia en cuatro cuadros o actos triunfalmente estrenada en abril de 1934 con trajes y decorados de Christian Bérard y dirección de Louis Jouvet en su Comédie des Champs-Élysées. Cocteau afronta de nuevo el mito de Edipo y lo reinterpreta de manera personal. Sólo el cuarto cuadro coincide con la tradición sofocleana, mientras que los tres primeros se nutren de otros episodios del mito que alcanzarán todo su sentido a la luz del cuarto. Los dos primeros ocurren simultáneamente, aunque se expongan uno tras otro. El tercero lo ocupa la noche de bodas y el cuarto —Edipo Rey— diecisiete años después. Cada acto o cuadro va introducido por una voz que relata. Los cuatro actos se desarrollan sobre un estrado que cambia de inclinación según las necesidades de la perspectiva y los cuatro *baignent dans l'éclairage livide et fabuleux du mercure*⁶. Decorado y estrado estaban rodeados de telones nocturnos que contribuían a la oscuridad y al aislamiento. Es característico de su versión el recuerdo de Hamlet del primer acto; la acumulación de detalles (con una técnica impresionista que recuerda a Ibsen o Chejov) que más tarde adquirirán toda su significación; y los numerosos anacronismos (común a los modernos que tratan temas mitológicos, Anouilh, Giraudoux, Gide, O'Neill) que le dan carácter atemporal. El nivel de lengua es muy variado —despojado o precioso, argótico o literario— pero siempre poético. La crítica de su tiempo subrayó la audacia del tercer acto y la importancia de los dispositivos escénicos.

2.1. Haremos un breve resumen del argumento describiendo previamente el decorado y ambiente de cada acto, dado que en la comprensión de los espectadores y en el éxito de la pieza resultaron muy importantes. El primer

5 Cocteau, Jean, *La Machine Infernale, pièce en 4 actes*, Introduction, Notes et commentaires de Gérard Lieber, Paris, Grasset (Poche), s.a. Citaremos por acto y número de página.

6 Cfr. didascalias iniciales, p.9.

acto, *Le Fantôme*, tiene lugar en una cálida y tormentosa noche de verano en las murallas de Tebas. Unos soldados hacen guardia en un lugar especialmente pestilente a causa de unas alcantarillas cercanas. A lo lejos se oyen músicas de tam-tam y de barrios populares. El fantasma de Layo quiere avisar a la reina de un peligro que la amenaza. Sus esfuerzos son vanos. En cambio Yocasta encuentra un joven soldado que le recuerda a un hijo que abandonó al nacer.

El segundo acto, *La Rencontre d'Édipe et du Sphinx*, ocurre al mismo tiempo que el primero en un camino cercano a Tebas. Se oyen trompetas lejanas. Sobre una pequeña elevación están los restos de un templo. Una chica vestida de blanco está sentada sobre los escombros y dialoga con un chacal. Se trata de la Esfinge y de Anubis. Pasa una matrona con sus hijos pequeños que le habla de las desdichas de la ciudad sin llegar a reconocerla. Pasa luego Edipo, pero la Esfinge, cansada de matar y enamorada de Edipo, le sopla la solución antes de plantear el enigma. Edipo vence así a la Esfinge.

El tercero, *La Nuit de Noces*, se desarrolla en la habitación de Yocasta, *rouge comme une petite boucherie*, presidida por un gran lecho blanco a cuyo lado hay una cuna de bebé. El calor asfixia, la tormenta ruge y Edipo y Yocasta llevan aun los pesados trajes de la coronación. Edipo no entiende las advertencias de Tiresias. Edipo y Yocasta padecen horribles pesadillas. Se hacen confidencias. Edipo duerme apoyando su cabeza en la cuna que Yocasta mece suavemente. Todo está consumado. Canta un gallo, un borracho canta, el soldado del primer acto lo echa.

El cuarto acto, *Édipe Roi*, ocurre en el palacio del rey. El estrado *semble cernée de murailles qui grandissent*. Hay una *lumière de peste*. Han pasado 17 años, Edipo está envejecido. La acción se inicia con la reacción de Edipo ante el joven mensajero de Corinto que le hace saber la muerte de Pólipo y su condición de hijo adoptivo. Edipo sigue preguntando. Yocasta comprende y sale de escena. Edipo sale a buscarla y anuncia su ahorcamiento. La legada del anciano pastor completa el reconocimiento de Edipo, quien sale de escena inmediatamente después. El anuncio de su mutilación corre a cargo de Antígona. Aparece el fantasma de Yocasta, madre, para encarnarse en Antígona y guiar a su hijo.

2.2. Al analizar el primer componente operatorio, la historia, nos sorprende la fidelidad a la versión sofocleana y su enriquecimiento paralelo. El anuncio del oráculo ocurre antes del nacimiento, y la madre, tras agujerear sus talones, lo entregó a un pastor para que lo expusiera a los lobos y a los osos. Otro pastor, el del rey Pólipo, lo llevó a Mérope desconsolada por no tener hijos. Su infancia transcurre en la corte de Corinto, creyéndose hijo de la vejez de los reyes, entre caricias y confort excesivo que excitaba en él un deseo de aventuras (II). La acusación de bastardo la lanza un borracho, lo que provoca que visite los santuarios e interrogue a los dioses. Todos le respondieron con el mismo oráculo. Edipo se aprovecha de esta amenaza de parricida e incestuoso para abandonar Corinto y satisfacer su sed de lo desconocido (II). El cumplimiento del orá-

culo se detalla en sus tres partes. Edipo causa la muerte de Layo involuntariamente en un cruce (II y IV). El episodio de la Esfinge es posterior y ocupa una extensión notable respecto de otras versiones. Realmente Edipo no la vence, pero se cree héroe. También está ampliada la dicha en el crimen. Edipo se casa con Yocasta como vencedor de la Esfinge. Tiresias sospecha que no ama a la reina sino la gloria. Edipo hace protestas de su amor y Yocasta se siente grotesca ante la diferencia de edad (III). La escena de la noche de bodas está plagada de referencias materno-filiales. También se precisa el tiempo de felicidad y el número de hijos (IV). El reconocimiento ofrece alguna variante. Cocteau pasa levemente sobre la peste, no hay consulta de oráculo ni investigación del asesinato de Layo. La llegada del mensajero corintio desencadena el descubrimiento del regicidio primero y, tras la muerte de Yocasta, del incesto y parricidio. La liquidación cumple exactamente con la muerte de Yocasta y la mutilación de Edipo mediante los objetos conocidos. Tras la mutilación de Edipo, Yocasta reaparece bajo la forma de espectro para cuidar a su hijo y guiarlo juntamente con Antígona. No se habla de la suerte de la ciudad.

2.3. El componente personajes también ofrece variantes significativas, de entre las cuales distinguiremos los papeles crecidos de Layo y de la Esfinge y la introducción de Anubis.

Edipo se presenta en el segundo acto como un atractivo joven de diecinueve años —aventurero, orgulloso, preguntón— que se tropieza con la Esfinge y no la reconoce. Se encaminaba hacia Tebas buscando la gloria y deseando cazar la Esfinge. Ingenuo —*comme un rat écervelé* (II, 74)—, se precipita en la trampa. Sufrir bajo el poder de la Esfinge, se asusta y llama a su madre: *Méropé!... Maman!* (II, 69). Aunque responde a la adivinanza con la respuesta que la Esfinge misma le había proporcionado, se cree realmente vencedor y un semidiós que ha matado a la bestia y salvado la ciudad. Por ello merece casarse con Yocasta y convertirse en rey. Rápidamente adopta el poder (como se ve en la entrevista con Tiresias del segundo acto) y mantiene su carácter de querer saberlo todo. Tras la peripecia, le cuesta trabajo comprender y avanza por pequeños pasos: es hijo de sirvienta, hay un complot para acusarlo del asesinato del antiguo rey,... Sólo la declaración del pastor desencadena su anagnóresis: *J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. j'ai épousé celle qu'il ne fallait pas. J'ai perpétré ce qu'il ne fallait pas. Lumière est faite* (IV, 122). No hay declaración de inocencia o culpabilidad por parte de Edipo, pero el mismo pastor que le hace saber la verdad, le desea el perdón de los dioses: *Inceste et parricide, les dieux te pardonnent* (IV, 122). Sólo ve claro tras cegarse⁷. Edipo sale de la ciudad camino de su propia leyenda⁸, de la gloria o de la vergüenza.

7 *J'accepte, Tiresias,...J'accepte... Souvenez-vous, il y a dix-huit ans, j'ai vu dans vos yeux que je deviendrais aveugle et je n'ai pas su comprendre. J'y vois clair, Tiresias, mais je souffre* (IV, 124).

8 Según Tiresias desde entonces Edipo y Antígona sólo pertenecen *au peuple, aux poètes, aux cœurs purs* (IV, 126).

El papel de Yocasta se enriquece psicológicamente. Dos veces es calificada de *faible, crédule, romanesque*⁹ Se presenta en el primer acto como una adolescente tardía con los nervios a flor de piel por los problemas que le causan la Esfinge y la muerte de Layo. Se siente extranjera y odiada por los tebanos¹⁰. Quiere interrogar al soldado que ha recibido el mensaje de Layo, lo encuentra hermoso y le recuerda a su hijo perdido. Mas tarde, ama a su joven marido y teme que la encuentre vieja. No se atreve a asumir el abandono de su hijo y le cuenta esta historia atribuyéndolo a una criada. Comprende enseguida que el anciano del cruce es Layo. Tras su ahorcamiento con el chal, vuelve a aparecer en escena como madre protectora para ayudar a su hijo¹¹. Ahora, *morte, belle, blanche, les yeux clos* (IV, 125) ve claro: *Si tu savais (...) si tu savais*. Termina fusionada con Antígona guiando a Edipo.

Layo está crecido. El fantasma de Layo llena el primer acto. Se presenta como espectro en la muralla para advertir a Yocasta de la llegada de un joven y de la trampa de los dioses. Pero ni Yocasta ni Tiresias lo ven aunque él la llama. En la noche de bodas la presencia de Layo se hace notar por el recuerdo de la aparición y por la presencia del lecho conyugal y de la cuna vacía. No vuelva a aparecer.

Junto a estos tres personajes del núcleo familiar, se presentan en escena Creonte y Antígona. Creonte aparece como hermano de Yocasta que ha callado para protegerla. Racional, práctico y brutal, se apresta a dar órdenes puesto que el poder recae sobre él¹². No entiende nada. Representa el poder temporal. Antígona, inocente y llena de piedad filial, se presenta como niña asustada por la sangre que se presta a auxiliar a su padre y luego quiere ser su guía¹³. El fantasma de Yocasta se reencarna en ella para mejor cuidar a su hijo.

El grupo de personajes que tildamos de sobrenatural lo forman Tiresias, la Esfinge y Anubis, y los dioses, de los que se habla aunque no entren en escena.

Tiresias es un anciano adivino casi ciego que acompaña y cuida a la reina. Ésta que no lo toma en serio, lo llama familiarmente Zizi. Colabora con el engaño de los dioses¹⁴. La noche de bodas acude a advertir a Edipo que los presagios son funestos y que lo teme todo de esas bodas extravagantes. Pone a Edi-

9 Tiresias a Edipo (II, 89) y Edipo a Tiresias y Creonte: *Vous me l'avez tuée...elle était romanesque...faible...malade* (IV, 121).

10 *La reine, elle est gentille, mais au fond, on ne l'aime pas (...) On dit qu'elle est excentrique et qu'elle a un accent étranger, et qu'elle est sous l'influence de Tiresias* (I, 24). *Ils me détestent. Mes robes les agacent, mon accent les agace, mon rouge à lèvres les agace, ma vivacité les agace* (I, 83-4).

11 *Jocaste: Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide (...). Œdipe: Ma mère!* (IV, 125). *En route! Empoigne ma robe solidement...n'aie pas peur.* (IV, 125).

12 *J'en ai assez de vos devinettes et de vos symboles. J'ai ma tête sur mes épaules, moi, et les pieds par terre. Je vais donner des ordres* (IV, 124).

13 *Petit père, petit père ne me quitte pas! Je te conduirai, je te dirigerai* (IV, 125). *Viens petit père...partons vite* (IV, 127).

14 En el primer acto no quiere que Yocasta atiende al espectro y ésta se queja: *par votre faute, je ne saurai jamais ce qui voulait mon pauvre Laius* (I, 40).

po en guardia contra su *habitude néfaste d'interroger, de savoir, de comprendre tout* (IV, 117). Pero realmente sólo sirve a los dioses (III, 88). Clarividente, impide que Creonte actúe para que el destino se cumpla¹⁵. Representa el poder espiritual.

La Esfinge, que en francés es género masculino, aparece como una chica vestida de blanco. Está harta de matar, atraída sexualmente por Edipo¹⁶, querría no tener que interrogarlo y le gustaría salvar a Edipo¹⁷. Pero cumple su papel¹⁸, mostrando su verdadera fuerza a Edipo y poniéndole la prueba de la adivinanza cuya respuesta le ha dado previamente. Pero con esta ayuda realmente lo empuja hacia el desastre. Se prepara bajo su forma más monstruosa para ser arrastrada hasta Tebas por Edipo como señal de su victoria. Acabado este papel, reaparece bajo su verdadera naturaleza: es Némesis, la implacable diosa de la venganza.

La presencia del dios egipcio Anubis es un anacronismo enriquecedor. Con su cabeza de chacal, es el guardián de la Esfinge y la obliga a cumplir su papel aunque ésta no lo desee. Con sus comentarios apostilla el juego de los dioses.

Dios, los dioses o el destino, no aparecen en escena, pero se habla mucho de ellos. La Esfinge y Anubis dependen de unos dioses superiores cuyos cálculos les escapan¹⁹. Estos dioses juegan con los hombres: *ces victimes (...) ne sont autre chose que zéros essuyés sur une ardoise* (II, 51)²⁰. A excepción de estos dos, los dioses no aparecen personificados sino como fuerzas colectivas, caprichosas e implacables²¹.

El grupo social lo constituyen los actores del abandono y la recogida, los padres adoptivos y la ciudad. El mensajero corintio es un joven, hijo del pastor que recogió a Edipo, lo que le ha valido esta misión extraordinaria. El pastor que lo expuso es un anciano que ha callado para conservar la vida. Pólibo y Mérope sólo son citados. La ciudad o los ciudadanos no aparecen; Tebas es un lugar. No existe el coro. En su lugar contamos con otros personajes nuevos. Es el caso de La Voz que sirve de prelude al desarrollo de cada acto. Igualmente es novedosa la presencia de los soldados, la matrona, los niños y el borracho. Este grupo heteróclito representa a las gentes del pueblo que padecen el poder de los

15 *Ne bougez pas. Un orage arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien.(...) Restez...le prêtre vous l'ordonne. C'est inhumain, je le sais; mais le cercle se ferme; nous devons nous taire et rester là* (IV, 120).

16 *Quelle démarche, Anubis, et ces épaules! Il approche* (II, p. 58). *Je vais te montrer ce qui se passerait à cette place, Œdipe, si tu n'étais n'importe quel joli garçon de Thèbes et si tu n'avais pas eu le privilège de me plaire* (II, p. 67).

17 *Je lui dirai tout! Je le prévenirai! Je le sauverai. Je le détournerai de Jocaste, de cette vieille maudite!* (II, 75).

18 *Nos dieux m'ont distribué le rôle de Sphinx, je saurai en être digne* (II, 74).

19 *Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini* (II, 50).

20 Varios son los textos. Dice Anubis: *Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes* (II, 72); y la Esfinge-Némesis: *Je veux repaître ma haine, je veux le voir courir d'un piège dans un autre, comme un rat écervelé* (II, 74).

21 *Un orage arrive du fond des siècles. La foudre vise cet homme, et je vous demande, Créon, de laisser la foudre suivre ses caprices, d'attendre immobile, de ne vous mêler de rien* (IV, 120).

dioses y el de los hombres poderosos. Su función es ser testigos de los caprichosos juegos de los dioses²² y hacer su evaluación.

2.5. Analizados los dos componente operatorios anteriores, debemos precisar el sentido de este Edipo. Los enriquecimientos en el componente de la historia tienen por finalidad insistir en dos aspectos: las trampas de los dioses y en el tema del incesto. La osadía del tercer acto con los cónyuges frente a frente, rodeados de objetos simbólicos (cama, cuna, espejo, soldado, fuente), con la visita y advertencia de Tiresias²³ a Edipo, con la mezcla de sensualidad y sueños, va precedida y acompañada por la atracción física de Yocasta por el joven soldado que le recuerda a su hijo, por su formulación del complejo de Edipo²⁴, y por la declaración de Edipo sobre el tipo de amor que prefiere²⁵. Los ecos freudianos son evidentes.

En la variable personal los enriquecimientos producen ante todo sorpresa, desacralización y atemporalidad. La mayor presencia de Layo, la Esfinge bajo forma de muchacha, la invención de Anubis, Tiresias llamado Zizi por la inconsciente Yocasta, el crecimiento de Antígona, o las alusiones a la actualidad política de la matrona... sirven para reflexionar sobre el destino de los hombres, actualizar la tragedia y hacerla entrar en la cotidianidad. Cotidianidad y anacronismos colaboran a la atemporalidad.

También la modalidad de representación refuerza la idea de atemporalidad y circularidad. La permanencia del estrado rodeado de noche sobre el que actúan los actores, la simultaneidad de los dos primeros actos, las repeticiones de los ruidos, de las músicas o del canto del gallo son recursos visuales y auditivos que subrayan las sentencias del texto²⁶.

Así queda más claro el tercer componente operatorio, el sentido. ¿Cuál es el defecto, la "hamartía" de Edipo? No existe. El joven, ingenuo, vivaracho, curioso, débil y orgulloso Edipo ha ido cayendo en las trampas trazadas desde antes de su mismo nacimiento. El Hombre-Edipo no ha cometido falta ni merece castigo. Su felicidad inicial no puede convertirse en un infortunio sino por un suplicio cruel inventado por una fuerzas superiores jerarquizadas que llamamos dioses. Su anagnóresis ha consistido en reconocerse sometido a un destino implacable y aceptar ese papel que tenía asignado desde la eternidad.

22 La soldat: Il (le fantôme) n'avait qu'à leur apparaître et à leur parler, ils étaient là. Nous l'avons bien vu, nous, et ils ne le voyaient pas eux (I, 42). La matrona enuncia la utilidad de la Esfinge. Para un hijo: c'est une arme entre les mains des prêtres et un prétexte aux micmacs de la police (...) on rejette tout sur le Sphinx. Le Sphinx a bon dos (II, 54). Para otro: il déclare (...) que notre Sphinx est de la clique des oracles, et qu'il ne l'intéresse pas (II, 54). La Esfinge también sirve para que se reclame un dictador, para pedir dinero, etc. (Cfr. pp. 52-6).

23 Vous conviendrez que votre sacre, que votre mariage, se présentent sous une forme difficile à classer, impropre à ranger dans un code (III, 87).

24 Les petits garçons disent tous: Je veux devenir un homme par me marier avec maman (I, 38).

25 Edipo a Tiresias: Je vais vous répondre que j'ai toujours rêvé d'un amour de ce genre, d'un amour presque maternel (III, 88-89).

26 El tema mayor es la explicación del tiempo como alfiler que atraviesa un paño plegado (II, 72). Así, le temps des hommes est de l'éternité pliée (II, 72). A estos pliegues hacen eco los pliegues escondidos en el vientre de Yocasta (son ventre cache les plis et replis d'un manteau de pourpre beaucoup plus royal que celui qu'elle agrafe sur ses épaules, III, 90) y el oráculo que como rayo llega del fondo de los tiempos, de manera que le cercle se ferme (IV, 120).

3. Conclusión

Digamos como conclusión que Cocteau ha convivido y reflexionado largos años con el tema de Edipo. A partir de la versión sofocleana ha sabido ofrecernos tanto una adaptación concentrada como una nueva tragedia enriquecida sobre la débil condición humana. Con sus juegos escénicos espaciales y temporales *La Machine Infernale*, este *chef-d'œuvre d'horreur* (IV, 123) se ha convertido en la ilustración del destino, de la predestinación, de la libertad real del hombre y de la crueldad de los dioses. Precisemos finalmente que Cocteau se queda en el nivel de manifestación y no ofrece ninguna alternativa de lucha sino la propia aceptación del destino.



Montserrat SERRANO MAÑES

(Universidad de Granada)

Aragon: regards mobiles, espaces descriptifs

On peut dire que le roman d'Aragon, *Aurélien*, est un roman pictural, dans ce sens que le narrateur traduit par l'écriture des tableaux. Le regard romanesque privilégié est celui du protagoniste, Aurélien. Un regard intradiégétique qui perçoit fondamentalement le grand tableau mouvant de l'existence d'une certaine société parisienne. Le narrateur épouse volontiers ce regard, et à travers lui, Aragon accorde au roman la couleur de ses souvenirs, de ses hantises et de ses rêves.

Aurélien possède un ancrage pictural profond¹. Et je considère que c'est autour de cette vision picturale que sont agencées toutes ses descriptions. Par ailleurs, le système descriptif a très souvent pour fonction celle de favoriser une approche caractérielle des personnages, en même temps qu'il permet de suivre les visées de l'auteur².

Le topos de l'eau, l'un des pôles narratifs du récit, épouse étrangement le système descriptif et le sous-tend. Les points forts narratifs sur lesquels s'appuie ce topos reposeraient sur quatre axes descriptifs, au développement inégal: la maison d'Aurélien, la piscine, le fleuve, et le naufrage de la guerre (670, 682), une défaite qui se vit *De rivière en rivière* (648).

Le fleuve devient un élément privilégié, et la maison d'Aurélien est comme la proue d'un bateau qui navigue sur la Seine — *La maison faisait la proue de l'île, vers l'aval* (95). Aurélien est comme submergé dans Paris. Au bal du comte de Valmondois, où tous les êtres aux coloris variés nagent à leur aise, le narrateur nous indique encore comment *Tout était noyé par le jazz qu'on voyait par les fenêtres ouvertes* (557). C'est comme si tous les sens ne faisaient qu'un: Les sons tombent et inondent tout ce décor. Il s'agit là d'un passage particulièrement intéressant: Si la fenêtre est un espace qui sert à véhiculer la description parce qu'on y voit au travers, ici les termes s'inversent: Aragon subvertit sciemment la description en

- 1 La présence de trois peintres dans le roman est un indice qui nous fait percevoir leur importance réelle et décisive. Comme l'a souligné M. Vassevière, il faut chercher la vraie raison de leur présence dans la préoccupation profonde d'Aragon "sur l'art, sur l'écriture". Peinture et écriture seraient alors étroitement liées. "Les personnages-parenthèses dans *Aurélien*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1990, pp. 34-49, 36.
- 2 Tout en tenant compte de ce que, comme J. Molino l'indique, la description est "une notion floue, dont il n'est pas certain qu'elle corresponde à une réalité simple et aux contours bien déterminés". ("Logiques de la description", in *Poétique*, 1992, Seuil n° 91, pp. 363-382, 363).

nous faisant voir du dehors vers l'intérieur, et cet intérieur théâtral gorgé de musique envahit comme une marée l'espace externe où le narrateur nous a placés.

Et l'eau —comme la vie— ne cesse pas de couler, ni d'envahir tous les décors. Car la soirée du duc de Valmondois n'est pas un phénomène unique: *le Lully's, derrière ses portes vitrées battantes aux rideaux orangés* (120), est un aquarium gigantesque et très peuplé, dans lequel la musique et la lumière jouent le même rôle liquide que dans la fête de Valmondois, bien que le phénomène descriptif ne soit pas aussi poussé: *La valse baignait la salle. Une valse qu'Aurélien, en 1919, à Londres, avait dansée de night-club en night-club avec cette amie d'alors, qui s'était noyée dans la Tamise une nuit...* (121).

En fait, on a parfois l'impression que tout baigne dans l'eau: Paris comme un bocal à poissons; devantures comme des aquariums, fenêtres d'un bal qui nous transportent dans un milieu aquatique; des femmes noyées en robe de bal (230), des hommes aux yeux de noyés —*il y avait chez cet homme, du noyé, du perdu en mer. Une parenté entre eux* (425). Aurélien lui-même, après la disparition de Bérénice, devient une épave, et avec lui le vaisseau de pierre de l'île Saint-Louis:

Il y avait plus de quatre mois qu'Aurélien filait à la dérive. Le bateau de l'île Saint-Louis semblait emporté dans un courant de la durée, sans but, sans raison apparente, échouant à tous les bancs de sable pour repartir dans les tourbillons de la mémoire (571-572).

D'autre part, il existe un lien profond entre la hantise d'Aurélien pour les noyés et la ressemblance de Bérénice avec l'Inconnue de la Seine. A la mort de Bérénice, Aurélien retrouvera ce visage de noyée: *Elle avait les yeux à demi fermés, un sourire, le sourire de l'Inconnue de la Seine* (697), et dans la nuit, l'eau nocturne qu'il voyait de la fenêtre de sa maison revient à travers le sang qui coule de son bras sur le corps de la femme aimée, "noyée" dans le temps et dans la mort (696, 697).

Le système descriptif du roman s'ordonne autour de quatre pôles picturaux: La soirée chez Mary de Perseval. Le vernissage du peintre Zamora, dans la Galerie d'art. La nuit du Nouvel An au Lulli's. Et finalement, le bal costumé chez les Valmondois.

Le lien qui relie ces grands tableaux —une silhouette, une couleur qui revient—, c'est Bérénice. Elle entre dans la vie d'Aurélien pendant la réunion chez Mary de Perseval; élément visuel privilégié, sa figure impose la focalisation de la "toile". Dans tous les autres "tableaux", elle devient une figure *in absentia*, le personnage qui manque et qui restera à tout jamais attendu. Ainsi, lors du vernissage de Zamora, qui est en fait une mise en abîme picturale de l'attente déçue, sa présence inquiétante se limite à son portrait. Le troisième pôle pictural, celui du Nouvel An au Lulli's, nous présente Aurélien dans un lieu erroné: Bérénice attend ailleurs. Le trop-plein de monde, de lumière, d'objets, cette atmosphère à

couper au couteau (449), tout ce déjà-vu que les yeux d'Aurélien décrivent minutieusement — *Les yeux d'Aurélien scrutent les profondeurs des clartés et des ombres* (450) —, mettent en évidence cette absence douloureuse. La soirée du duc de Valmondois — quatrième pôle pictural — répond en écho au premier tableau, car c'est autour de l'absence de Bérénice que les perspectives s'ordonnent. Perdue à tout jamais pour Aurélien, celui-ci devient la figure qui distorsionne l'ensemble, en même temps que sur le plan narratif il prend conscience de son échec sentimental.

Entre ces grands tableaux, nous trouvons plein de petites toiles, plus ou moins soignées, et des esquisses: le dîner de *La Cagna*, les promenades dans Paris, les restaurants, les maisons, le tout peuplé de visages, de robes, d'objets.

Ce système descriptif de base est apparemment simple: il s'agit d'un topos descriptif primaire avec des lieux ouverts, peu abondants, et des lieux fermés. Seulement, les limites entre ces éléments ne sont pas toujours claires. Ainsi, l'intérieur que représente la maison d'Aurélien serait en même temps un espace fermé et un espace-frontière, un lieu de passage vers d'autres espaces intérieurs à leur tour, les lieux fermés représentés abondamment par les restaurants. Et Paris, lieu extérieur, peut aussi être considéré comme un espace-frontière, qui permet de passer d'un intérieur à un autre. La ville est le cadre au sein duquel s'ordonnent toutes les perspectives, à travers les regards qui peignent les diverses scènes et décrivent objets et décors, par le moyen de descriptions statiques ou ambulatoires.

Il me semble intéressant de signaler que les deux descriptions statiques qui existent dans le roman, attribuées aux protagonistes, sont du type "voir"³, avec tous les éléments qui lui sont propres. Ayant une double fonction sémiotique et mimésique, elles sont sursignifiantes et définissent latéralement le caractère des voyeurs (51, 96)⁴:

On était au-dessus de ces arbres larges et singuliers qui garnissaient le bout de l'île, on voyait sur la gauche la Cité où déjà brillaient les reverbères, et le dessin du fleuve qui l'enserme, revient, la reprend et s'allie à l'autre bras, au-delà des arbres, à droite, qui cerne l'île Saint-Louis. Il y avait Notre-Dame [...]. Paris, immense, et non pas dominé comme de la terrasse des Barbentane, Paris vu de son cœur, à son plus mystérieux, avec ses bruits voisins, estompés par le fleuve multiple où descendait une péniche, une longue péniche aux bords peints au minium, avec du linge séchant sur des cordes, et des ombres qui semblaient jouer à

3 Je m'en tiens à la catégorisation établie par J.-M. Adam dans *Le texte descriptif*, Nathan 1989, pp. 37-42.

4 La fenêtre, signal introductif stéréotypé d'une description, est en fait un thème descriptif particulier de nombreux dispositifs ou "topoi" descriptifs. D'après Ph. Hamon, "Toute ouverture de fenêtre est, [...], ouverture sur un fragment textuel, où un lexique est mis en scène et donné à voir dans son organisation paradigmatique". *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette 1981, p. 224.

cache-cache à son bord... Le ciel aussi avait son coin
de minium (96).

Quant aux descriptions ambulatories de la ville, elles sont ordonnées à partir de la diversité de regards des personnages, et des fréquentes irrptions descriptives du narrateur-scripteur. Ainsi, les deux promenades de Bérénice dans Paris, d'une ampleur inusuelle, ont comme caractéristique l'ingérence du narrateur — *Les Parisiens n'ont jamais de leur ville le plaisir qu'en prennent les provinciaux.[...] Mais songez ce que c'est quand cet incognito vous livre cette forêt de pierres, ces déserts de macadam.* (85). En fait, toutes les deux sont intégrées dans le roman par l'expression directe de ce narrateur-descripteur, qui s'adresse directement à nous, lecteurs⁵.

Cette voix privilégiée du narrateur est toujours présente dans les descriptions ambulatories d'Aurélien⁶. Se détachant des pas de celui-ci, le narrateur apporte ses connaissances sur la ville, en incluant parfois des crochets temporels déroutants qui ont comme point de départ le présent du scripteur: le temps réel révolu du narrateur/scripteur entre brusquement dans le passé de la fiction romanesque, de sorte que deux passés coexistent momentanément: celui fictif de la narration, et celui réel du temps vécu par le scripteur-auteur qui intègre ainsi la réalité du lecteur abstrait⁷.

Ces descriptions représentatives, fragmentées souvent en microséquences, accumulent les fonctions mathésique, mimésique et sémiosique; en même temps, elles sont sursignifiantes, car elles sont surdéterminées par le point de vue et l'état d'âme des personnages. Ainsi, le Paris de Bérénice est un paysage changeant et toujours beau; celui d'Aurélien est teinté de gris, inhospitalier, nocturne et froid (382).

Deux lieux fermés privilégiés du point de vue descriptif sont la maison de Bérénice et celle d'Aurélien. Dans l'épilogue, la cour de la maison de Bérénice se présente et est perçue comme une réalité hors du temps et du monde réel; un trou étrange de lumière et de paix au cœur du chaos, comme si cet espace n'appartenait qu'au songe. Et la fête de retrouvailles peut être considérée comme une peinture en manque de peintre: Le narrateur peint ce qu'Aurélien

5 Bérénice savourait sa solitude.[...]Oh, le joli hiver de Paris, sa boue, sa saleté et brusquement son soleil! [...]Par exemple l'Etoile...Marcher autour de l'Etoile, prendre une avenue au hasard, et se trouver sans avoir vraiment choisi dans un monde absolument différent de celui où s'enfonçait l'avenue suivante...C'était vraiment comme broder, ces promenades-là... (85). Cette description, qui occupe tout le chapitre VIII, a un début inusuel -intromission du narrateur, dont la voix ne s'éteint pas-, et une clôture par laquelle brusquement on réintègre le récit: Elle rentrait rue Raynouard, heureuse, assoupie, avec des joues roses comme si elle avait couru le jour dans les champs(88). Dans la deuxième description itinérante de Bérénice, le narrateur suspend le temps de la narration pour énumérer les différentes qualités de la couleur grise, et clôt cette énumération par un ancrage temporel qui signale la prise en charge de la description par la jeune femme: Ce dimanche-là, au pied de ce rideau d'Apocalypse, (101).

6 G. Berthomieu a étudié les intrusions et dissimulations du narrateur, et leur rapport avec l'utilisation du discours indirect libre, alterné et transposé, dans "Discours intérieur et dissimulation dans *Aurélien*", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1990, pp. 18-33.

7 C'est ce qui arrive, par exemple, au chapitre XXI, où Aurélien se rend à la piscine: Il y avait alors très peu de piscines à Paris. Les Tourelles n'avaient pas encore ouvert. A part la rue de Chazel et le Claridge, il n'existait que quelques piscines dans les quartiers populeux. Si petit que fut l'espace, Aurélien préférait encore celles-ci aux cuvettes pour gens chic qui lui étaient toujours suspectes pour la propreté(179).

—triste remplaçant des peintres absents— observe, puisque la marée de la guerre et du temps a emporté avec elle tous les autres personnages. Aurélien, et le narrateur, n'a plus que ses yeux:

On dînait dans la cour, autour d'une grande table ronde, avec du linge bleu et trois verres lourds et taillés par personne. Jamais le sol n'avait été plus fortement orangé, qu'à cette heure du dernier soleil, avec déjà des ombres marines comme un goudron qui coupaient la table, et le corps des convives, tout ce qui restait de lumière tombé par dérision sur la vieille dame aveugle, rose vif. (675)

Face au sous-espace de la cour, l'intérieur de la maison est découpé en plusieurs sous-espaces décrits avec une cruelle sincérité⁸.

La maison d'Aurélien est d'abord, dans le topos descriptif du roman, un lieu fermé, avec plusieurs sous-espaces: la chambre, la "pièce"..., et surtout avec un espace-frontière privilégié qui lui accorde toute sa valeur symbolique: la fenêtre. La description de la maison est progressive: d'abord de l'extérieur, avec une intromission claire du narrateur marquée par le changement de temps verbal⁹ —*La maison faisait la proue de l'île, vers l'aval, où la rive se termine par un bouquet d'arbres, et un tournant solitaire et triste où viennent s'accouder les amoureux et les désespérés* (95)—; vient après l'ouverture de la fenêtre (95), ce qui permet une double vision descriptive: d'un côté sur l'espace extérieur et de l'autre, grâce à des sèmes animés, sur la maison comme objet encore fermé. L'objet décrit à travers ce milieu transparent est Paris et le fleuve, mais aussi la totalité de la maison comme une entité particulière: *Le dernier lambeau du jour donnait un air de féerie au paysage dans lequel la maison avançait en pointe comme un navire* (96). La description en microséquences de l'espace intérieur, à travers Mme. de Perseval, commence quand ces yeux féminins se détournent de la magie de cette vision externe (98, 100, 136).

Dans une description postérieure à travers d'autres yeux féminins, ceux de Bérénice, la pièce de la maison d'Aurélien (micro-espace intérieur) devient multiple par ses ouvertures successives sur d'autres sous-espaces: trois

- 8 L'intérieur de la maison suit la minutie descriptive énormément riche de laquelle fait preuve le protagoniste tout au long du roman, bien que le tout apparaisse ici couvert par le désenchantement des années: la gaité, l'ironie et les couleurs de la jeunesse disparues, on trouve maintenant des objets vieillis, vulgaires, fades et sans intérêt visuel pour Aurélien: *Tout était trop bien venu, les peintures trop récemment refaites, un goût Trois-Quartiers dans tout ça, ce faux moderne-ancien, cette simplicité à mille détails, des bibelots pas mal, pris séparément* (662-663).
- 9 Ces ingérences du narrateur dans les descriptions appartenant aux personnages, ainsi que les digressions descriptives prises en charge directement par le narrateur-scripteur, ont comme caractéristique le changement verbal: alors que pour les descriptions attribuables aux personnages le temps dominant est l'imparfait, celles où le narrateur superpose sa vision du présent de l'écriture à celle du passé vécu sont au présent: *Il tombait une neige fondue sur le pavé gras et sale. Aurélien arrêta sa voiture en haut de la rue Oberkampf, presque aux boulevards extérieurs. Cette partie de Paris, avec son petit négoce délabré, la tristesse des étalages, les maisons lépreuses, déshonorées par des réclames si vieilles qu'on ne les voit plus, est un serrement de cœur pour les hommes qui ont l'habitude des quartiers de l'ouest, du cœur élégant de la capitale. Elle n'a pas le romantisme du Marais* (178-179); *Aurélien hésita sur ce qu'il allait faire, puis tourna les talons et s'en fut par les rues étroites qui forment sur la rive gauche le lacs plein de souvenirs des siècles où traîne encore un peuple médiéval d'artisans et de filles* (384).

fenêtres, la porte ouverte de la chambre; l'une d'elles, particulièrement intéressante, est la mise en abyme du tableau de l'oncle Blaise Ambérieux, qui représente une fenêtre de laquelle on voit une accumulation de choses et de bibelots (300). Ce foisonnement d'objets est le penchant du regard de Bérénice sur l'intérieur de la pièce, quand elle s'amuse à *découvrir les moindres objets, une boîte persane, un cendrier-réclame volé à Biarritz, [...], l'oiseau de verre bleu sur la cheminée, [...]* (299). Et en même temps, Bérénice, observée par Aurélien, devient elle-même sujet mouvant d'une description simultanée:

Il la regardait, et elle se déplaçait dans le champ variable de son regard. Il la regardait fuir, et revenir, se distraire de lui à toucher une étoffe, une stupide statuette au coin de la cheminée, une idiotie, (302).

Il existe dans *Aurélien* tout un réseau d'espaces intérieurs, fonctionnant comme des repères spatiaux pour le personnage: bars, restaurants. Ces lieux fermés, des points d'arrivée privilégiés, marquent tous ses déplacements. En même temps, en tant que microcosmes sociaux juxtaposés, ils offrent une vision de la société parisienne du temps. Il s'agit d'endroits fortement particularisés, avec une caractéristique commune: la minutie. Chacun a son caractère propre, son décor, transcrit avec un luxe de détails frappant, qu'il s'agisse d'un bar inconnu — *C'était encore un lieu de l'ancienne manière, avec des ors partout et des petites colonnes brunes à chapiteaux compliqués, des banquettes rouges, des porte-manteaux renais-sance [...]* (282)—, ou connu et situé topographiquement sans erreur possible:

Ils étaient assis au Bar de la Paix, place de l'Opéra. [...] Tout en panne jaune avec des moulures Louis XVI, une double pièce ouatée, avec ses tapis, sa douceur d'avant-guerre, le conventionnel des amours parisiennes. Les garçons comme des ombres. Trois ou quatre couples dispersés qui se parlaient à voix basse. Un vieux monsieur tenait les mains d'une jeune fille. Un aviateur seul, sur un tabouret du bar, regardant sa montre. (251)

Aurélien, descripteur privilégié de ces lieux fermés et étanches, varie sa perception visuelle au rythme de la marée interne de ses sentiments. Ainsi, on peut parler d'un avant et d'un après Bérénice: les bars, les cafés qu'il visite avant de la connaître (186), ou en sa compagnie, sont tous solitaires¹⁰ et avec un éclairage doux et apaisant¹¹.

10 Les exemples sont nombreux: 186, 213, 251, 282, 287, 349...

11 Il visite et nous décrit un *café pâle comme son nom. Presque désert* (186), *une petite oasis de lumière, à demi vide, faite de deux pièces, l'une en contre-bas de l'autre, ni café ni boîte de nuit* (213), un café sans nom et vide: *Tout cela était vide, à un jeune homme près, dans un coin, qui écrivait des lettres et les déchirait* (282), un bar dont la lueur l'a attiré de loin: *Dans l'éclairage blafard, quelques consommateurs achevaient une belotte, un couple dans un coin, tête contre tête* (349).

Quand Bérénice disparaît de sa vie, ces mêmes endroits sont étouffants de lumière et de monde¹²: il perçoit et décrit alors l'*atmosphère étouffante*, l'excès de lumière d'un *bar trop éclairé* (350), le *café brutalement éclairé à côté du Châtelet* (390), des cafés pleins de lumière, Maxim's encombré, qui l'attire par son décor désuet: *Autour de lui il y avait des tables encombrées, les voisins mangeaient en bande. Au bar les femmes, des habituées. Pourquoi était-il venu ici? Parce qu'il aimait le store à l'ancienne mode, tout plissé et festonné, qui avait des airs de dessous, la décoration modern style avec la feuille de marronnier pour leitmotiv* (404). Et, quand un endroit n'accomplit pas toutes les conditions préétablies, le narrateur nous le fait remarquer: *une terrasse pas tellement éclairée* (580).

D'autre part, quand le descripteur Aurélien, ou le narrateur, n'aiment pas un décor, ils utilisent des déictiques qui accomplissent une fonction déshumanisante additionnelle — *C'est haut, ça fait vide* (186); *Cela avait des sièges de cuir usés, et de maigres vases à fleurs sans fleurs* (213); *Tout cela était vide, à un jeune homme près* (282)—, ou emploient un registre de langue qui tranche avec le reste du roman: *Le décor de la crèmerie était rien tarte: jaune canari avec des Grecs et leurs dames dépoitraillées, le style Phi-phi* (453).

Le restaurant de la réunion de *La Cagna*, et surtout le Lulli's, le lieu le plus fréquenté par Aurélien, se détachent du foisonnement de tous ces endroits. La fête de *La Cagna* débute et finit sans aucune transition narrative. La description, faisant corps avec la narration, imprime une allure morose au récit, et donne son sens à l'existence même du chapitre. Le banquet a lieu dans un endroit d'où l'on domine la ville, qui est en même temps invisible et absente. Les détails décoratifs du restaurant lui confèrent toute sa réalité:

La lumière dorée tombait sur les tables, où les gens avaient déjà l'aise que donnent l'apéritif, le premier vin, un beaujolais, et la vue du menu. Le banquet occupait le fond du restaurant qui fait terrasse sur Paris, les toits, la nuit, mais on n'en voyait rien derrière les rideaux verts à volants. La partie publique avec les clients habituels et la caisse, les petites tables, était à demi vide, mais il en venait le bruit des ordres, et les plats la traversaient pour aller retrouver les invités de *La Cagna*. Il y avait dans le fond une desserte et un piano droit. (422)

Cette soirée s'intercale entre deux autres moments forts du roman, qui ont comme cadre descriptif le Lulli's, et comme figures focalisantes le couple Aurélien-Bérénice.

Le Lulli's est un cadre spatial unique, qu'on nous découvre progressivement: d'espace inconnu, sans nom, à lieu fermé privilégié dans lequel les re-

12 Les exemples qui ont comme caractéristique commune la lumière et le foisonnement de monde sont aussi très nombreux, en parallèle avec ceux qui permettent d'établir un rapport entre la solitude et le faible éclairage des lieux publics: 452, 580, 581, 590, 599, etc..

gards se posent sur les êtres, sur les objets, sur le décor même. Les intrusions du narrateur qui prend le premier en charge la description, soulignent la perception temporelle des personnages. Car on dirait que submergés dans cet endroit, le temps n'existe plus pour eux: *Il pouvait être minuit et demi, mais le temps était uniforme sous les lumières roses dissimulées dans les corniches, baignant les fétiches accrochés aux murs, poupées, insignes de clubs américains,...*(109).

L'acuité du milieu, la lumière, la foule des gens, la musique sont des éléments qui caractérisent le Lulli's, à côté de descriptions énormément détaillées des objets et des figures qui meublent plus encore cet espace foisonnant. Comme le narrateur même nous l'indique, c'est un tableau mouvant baigné par la musique et la lumière. L'immobilité colorée de fond est tachetée des touches mouvantes que sont les vêtements des figurants.

La porte du dancing s'ouvre sur un autre tableau, que la lumière colore de bleu; la musique continue de sonner —*La valse baignait la salle* (121)—, et les danseurs apportent des touches de couleur à l'ensemble. La description est soignée, et la perspective picturale du début est large, car le narrateur nous fait parcourir tout le local en indiquant les plus petits recoins (120, 121), ainsi que les actions et les attitudes des gens. La longueur de cette période descriptive est allégée par une brusque rupture verbale, un début de dialogue —deux phrases—, et par les souvenirs d'Aurélien, qui montent à la surface.

La deuxième description du Lulli's répond en écho à la première. C'est le même espace, peuplé des mêmes figures, les mêmes lumières, les mêmes bruits, mais parce que son état d'esprit n'est pas le même, il le perçoit différemment. Comme s'il s'agissait d'une variation impressionniste, où le peintre aurait peint le même paysage à des heures ou à des saisons différentes, le narrateur nous offre à travers la perception animique d'Aurélien, la même description, avec une coloration différente, parfois par de simples variations lexicales:

Il y a la foule, et la lumière, la fumée, l'épaisse chaleur de la danse et de l'alcool,[...]Il vient du dancing une tempête de folie. Des mirlitons, des serpentins, des petites trompettes, l'orchestre déchaîné dans un fox-trot de fantaisie, des gens frappant des mains en cadence [...], le va-et-vient des toilettes, les fleuristes, le champagne réclamé à grands cris, et l'odeur des grillades qui sort des cuisines dans un battement de portes. (221)

L'ampleur et le caractère répétitif qui particularisent les descriptions de ce lieu —*A nouveau le bar étroit...à nouveau l'acajou... à nouveau la musique... et le vacarme des voix... A nouveau ce décor d'insomnie et d'alcool* (447)— s'opposent toujours à la solitude du protagoniste. La représentation descriptive du Lulli's diffère ainsi nettement des autres lieux fermés. Ici, les contrastes établis à partir de la solitude et de la lumière ne fonctionnent plus: Le Lulli's offre toujours un paysage humain très peuplé, regorgeant de vie et de bruits; et plus Aurélien se

sent seul, plus ce lieu accumule pour lui de lumière et de monde. La répétition presque obsédante du même décor joue le même rôle que le manque ou l'excès de monde ou de lumière dans les autres lieux fermés.

Face à l'abondance de lieux fermés ou pseudo-fermés, les lieux ouverts sont très peu abondants. Leur structuration est assez claire: à côté du Paris externe, la campagne: Giverny, la montagne tyrolienne, le village de Bérénice; et faisant corps avec elle, l'élément itératif: chemins, routes, promenades, succession de villages.

Vue du dehors, Paris devient un lieu fermé. Aux alentours de la ville, le chemin est un motif privilégié qui favorise l'existence de descriptions ambulatoires, et celles-ci ont comme lien fondamental la présence du fleuve, qui hante toujours les pensées des deux personnages: La Seine est ainsi le cordon ombilical qui unit le nouvel espace de Bérénice à Paris, donc à Aurélien:

La même Seine. Ses chalands qui glissent par miracle. Avec une incompréhensible humanité à bord. Des gens qui semblent passer la vie comme ça, debout, immobiles, emportés. Et des branches mortes entraînées dans les eaux tournantes. Parfois des manières d'épaves. La même Seine. Hypnotisante. Qui venait de Paris et s'en allait à la mer. Toujours. Jamais autrement. Qui venait de Paris. Et s'en allait. A la mer. (506)

L'adieu définitif du couple vient souligner l'importance du monde de la peinture dans la composition descriptive et narrative du roman: le portrait double réalisé par Zamora, le rendez-vous manqué lors de l'exposition, et finalement la dernière rencontre à l'ombre invisible de Monet¹³: *Aurélien était là, dans le jardin de Claude Monet, et il la regardait, et il était en larmes. Les fleurs étaient bleues, indiscutablement. Le soleil joua sur sa peau sombre. Bérénice sentit son cœur battre.* (527).

Quant à l'espace foncièrement ouvert des montagnes du Tyrol, il offre l'intérêt double du dépaysement narratif et du choix descriptif classique de l'auteur: des descriptions ambulatoires pour la plupart, avec les déictiques ou organisateurs les plus communs: en haut, en bas, en face, etc. (621)¹⁴. La fluctuation des regards et des voix, les changements de temps verbal, rendent la frontière indécise entre le narrateur, le scripteur et le personnage, et sèment le doute sur la personnalité du descripteur¹⁵.

13 Après le préambule du chapitre LXII, où Edmond et Rose nous annoncent la visite à Monet -*Claude Monet? Tu te prends pour un nymphéa?* (511)-, tout le chapitre suivant épouse les caractéristiques picturales de l'artiste: les yeux de Bérénice nous transmettent la vision du lieu, ses couleurs; toile après toile, regard après regard, nous appréhendons le style Monet, et nous voyons l'atmosphère de ses tableaux.

14 Description classique à laquelle on peut parfaitement appliquer ce que Ph. Hamon (*Op. cit.* p. 186) dit à propos du regard descripteur: "... toute 'scène', tout 'tableau' demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses et une régie: le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage."

15 La parenthèse de la montagne tyrolienne est fondamentalement un espace ouvert, sauf quelques intérieurs tels que le restaurant, le chalet, ou la maison des Floresse. Un espace baigné par la lumière du jour, et qu'Aurélien perçoit normalement d'une perspective élevée; nous avons ainsi des descriptions qui suivent parfaitement les

Ainsi, nous pouvons déceler dans le roman trois étapes descriptives: Paris et les sous-espaces qui le conforment, avec comme appendice l'espace externe de Giverny; deux lieux liés indéfectiblement par la présence obsédante et constante de la Seine. Une parenthèse lumineuse à perspective ouverte, la montagne tyrolienne. Finalement, un épilogue qui resserre dans quelques pages la nocturnité plurielle de la guerre; et là, une maison —espace fermé— illuminée par le souvenir de jeunesse de l'amour perdu. Et le regard flâneur d'Aurélien, qui tout au long du roman s'est promené sur tout ce qui l'entourait, se ferme au moment où les yeux et le visage de Bérénice épousent les traits de mort de l'Inconnue de la Seine.

Aurélien nous offre un univers surpeuplé d'objets et de personnages, organisé en des sous-espaces, en des microcosmes foisonnants; ceux-ci, comme des reflets du monde, sont toujours différents et toujours semblables, car ils nous sont montrés à la manière impressionniste, sous divers angles et à des heures différentes du jour. Pour respecter les rapports de ce roman avec le monde de la peinture, nous croyons qu'Aragon a "écrit" des tableaux où le détail prime sur l'ensemble, et où l'ensemble est construit par la vue simultanée de tous ces détails: C'est l'éclatement du détail qui permet la reconstruction picturale de ce monde.

Elena SUÁREZ SÁNCHEZ

(Universidad de Sevilla)

El ritmo de la espera en *Le Roi Cophetua* de Julien Gracq

Dentro de la producción de Julien Gracq, *La Presqu'île*, obra que abarca tres textos independientes: *La Route*, *La Presqu'île* y *Le Roi Cophetua* supone una despedida por parte del autor de la forma novelesca. En efecto, las creaciones de Gracq posteriores a este conjunto se orientarán hacia otros subgéneros: fragmentos, cuadernos, comentarios críticos sobre literatura, reflexiones sobre las relaciones entre las Bellas Artes y reconstrucciones a partir de su memoria de lugares y sensaciones conocidos tanto directamente como a través de las obras literarias. Dentro de una concepción del arte como fenómeno espiritual percibido a través de los sentidos, Gracq evoluciona desde el relato de ficción hacia una peculiar autobiografía. En ella lo que menos cuenta es el sujeto real como protagonista de la anécdota; en cambio se postula el descubrimiento de su génesis y de su genealogía como escritor a partir de la condición de lector.

Quizás por constituir un adiós al procedimiento novelesco, *Le Roi Cophetua* condensa en sus apenas setenta páginas los principios y temas esenciales para Gracq a la hora de componer la novela ideal. En la historia que se narra en la obra en cuestión tienen cabida la condición heroica de los personajes y el proceso de búsqueda al que están llamados, progresando a través de ciertos obstáculos hacia la luz al final del túnel siempre inmersos en una inminencia retardada. Están presentes igualmente el funcionamiento en muralla circular¹ y la condición de verdad del sueño que entraña a su vez el sueño de la verdad en un patente menosprecio del realismo.

Le Roi Cophetua nos transporta en el tiempo a las postrimerías de la Primera Guerra mundial, concretamente a una tarde tormentosa del día de Todos los Santos y al día siguiente, festividad de los Difuntos. El narrador y al mismo tiempo protagonista, un periodista que ha pasado a la reserva al ser herido en la campaña de Flandes, recibe la invitación de un amigo —ésta es la llamada que saca al héroe de su espacio de serenidad y desencadena los acontecimientos— para pasar estos días de noviembre en su casa de campo "La Fougeraie",

1 Julien Gracq propone para la novela un funcionamiento en forma de muralla circular en la que cada línea, y a veces cada palabra remite al texto entero, creando un mundo de resonancias. La obra debe recuperar y reincorporar modificadas las energías que previamente había liberado.

situada en Braye-la-Fôret, al norte de París. El amigo en cuestión es Jacques Nueil², un piloto bombardero que gracias a la concesión de un permiso proyecta descansar unos días en su residencia.

La amistad que los une data precisamente de su participación en la Guerra, por lo que la intimidad entre ambos no es muy grande y a pesar de una simpatía mutua, no se conocen demasiado bien. Nueil resulta para el narrador un hombre enigmático. Presentado como un sujeto algo extravagante, pianista y compositor vanguardista, Nueil será el gran ausente del relato. El narrador aguardará en vano su llegada, intuyendo incluso el motivo de su tardanza: su posible muerte. Sus sospechas se fundan en el hecho de no encontrar en un periódico que hojea distraídamente para dejar pasar el tiempo, la habitual reseña concerniente al regreso sin novedad de la escuadrilla de aviones francesa de la que Nueil forma parte.

La casa está habitada y atendida exclusivamente por una misteriosa mujer en torno a la que gira la intriga de la historia. Sin saber a ciencia cierta cuál es la función de la joven en la morada de Nueil, el invitado se deja llevar en su desconcierto por sus parcas insinuaciones de espera y por las confirmaciones de llegada. Ante la imposibilidad de comunicarse con su amigo a pesar de sus intentos de mandar un telegrama, y de marcharse ese mismo día pues el último tren ha pasado ya, se abandona a una paciente situación nada convencional.

Tanto por el desarrollo de los acontecimientos en un espacio fundamentalmente interior, el de la mansión, como por el reducido número de personajes: dos presentes, un ausente, el lector tiene la impresión de asistir a una representación teatral. Máxime cuando la presencia del teatro está evocada en el texto tanto por la alusión a la decoración de la casa que le hace pensar al narrador en un decorado, en la composición artificial de una sala de museo amueblada para convencer al visitante de que allí ha habido vida, como por los efectos de luz de las velas, única fuente de iluminación cuando se produzca una avería de electricidad a causa de un bombardeo. En consonancia con este ambiente están las apariciones de la mujer y su vestuario, tan adecuado a cada ocasión que hace pensar al narrador en un disfraz. El recinto del salón en donde se encuentran dos pianos y que debería ser el lugar de trabajo de Nueil, tiene un aspecto demasiado ordenado. Nada en él denuncia el ejercicio de una actividad reciente.

El discurso muestra expresamente la teatralidad de todo lo que le rodea: *Je ne vis d'abord que la silhouette du bras nu (...) qui, la porte passée, élevait un flambeau à deux bougeoirs d'un geste à la fois gracieux et imperceptiblement théâtral* (Gracq, 1970: 205); *la lueur changeante y plantait une scène de lumières et d'ombres, un théâtre irréel.* (Ibid.: 217); *un manteau de nuit (...) hiératique, vaguement solennel,*

2 Nombre y apellido que son anagrama del pseudónimo de Louis Poirier, Julien Gracq. El procedimiento de esconder su firma en los nombres de los personajes o de los lugares de sus novelas es usual en este autor. En efecto "Jacques Nueil" presenta todas las letras que componen el nombre Julien Gracq salvo la "g" y la "r". Es un privilegio de este personaje que no aparece en escena pero que, como el autor, sobrevuela todo el texto y parece haber dispuesto los elementos de la historia que tendrá lugar. En cambio, el personaje principal y narrador homodieético que cuenta los hechos en primera persona no será identificado por nombre alguno.

avec ce rien de souligné a plaisir, d'imperceptiblement théâtral (Ibid.: 239); *Tout n'avait pu être inventé dans ce scénario étrange* (Ibid.: 247). Cada gesto, cada objeto, cada rincón parecen querer transportarlo a un mundo irreal. Así, lo que había comenzado como un relato realista, con toda suerte de precisiones y demarcadores espaciotemporales, va adquiriendo la naturaleza fantasmagórica de un cuento de Edgar Allan Poe³.

La ubicación de la ficción en espacios cerrados que albergan círculos sociales restringidos es frecuente en Gracq. Los personajes, al estar confinados en lugares reducidos y solitarios, se enfrentan de forma obligada a una mayor tensión por la opresión que ejercen unos sobre otros. A la vez, la consciencia del paso del tiempo es mucho mayor. Así ocurre en *Au Château d'Argol* en donde la tensión producida por la relación de dos hombres y una mujer que pasan una temporada en un solitario castillo propicia la distorsión de sus relaciones hasta llegar a provocar un suicidio y un homicidio. Tanto en *Un Balcon en forêt* como en *Le Rivage des Syrtes* unos militares destinados a puestos de vigilancia en lugares estratégicos y aislados vivirán experiencias electrizantes. De hecho, en el caso de *Le Roi Cophetua*, se insiste en una característica de la casa, su ubicación en la propia barrera natural de vegetación entre la población y el bosque. La mansión establece un "non plus ultra", un punto de llegada puro, ya que no invita a sobrepasarlo y en cambio obstaculiza el camino de regreso.

Los personajes gracquianos que tienen una función principal ostentan la condición de héroes por su juventud, belleza y situación económica desahogada que les permite poder dedicar su vida a la reflexión, al ocio o a la práctica de una actividad preferida en un habitat fuera de lo común. Así parece ocurrir con Nueil del que el narrador nos dice que es un sportsman, un snob siempre elegantemente vestido, poseedor de una secreta mansión. El propio narrador puede permitirse interrumpir su actividad profesional sin mayores problemas para aceptar la invitación de reunirse con él.

Una vez en la casa se consagra desde una posición de acecho impuesta por la extraña situación, a una misión que no es otra que la de indagar y relacionarse con el entorno hasta alcanzar una forma de plenitud que lo acerque a la verdad. Para ello debe descifrar las claves que explican el enigma que allí se esconde. La obra se va convirtiendo así en total expectativa de un acontecimiento que se diluirá finalmente de forma casi imperceptible. Esto crea en el lector una sensación de perplejidad que sólo se resuelve al asumir que para Gracq como para André Breton (1937: 697), escritor al que admira enormemente, lo que cuenta es la espera:

Indépendamment de ce qui arrive, de ce qui n'arrive
pas, c'est l'attente qui est magnifique.

3 Quizás por el interés de su intriga y por la propia forma de presentación de ésta, André Delvaux realizó una versión cinematográfica de *Le Roi Cophetua*, bajo el título de "Rendez-vous à Bray" en 1971.

Todo en *Le Roi Cophetua* ilustra la espera: el propio argumento, el sistema narrativo, el discurso. Dentro de la trama argumental es un país entero el que espera. Francia, implicada en la guerra desde 1914 ha aprendido a vivir aguardando, pero tras el cansancio de tres años de enfrentamientos el desenlace que empieza a vislumbrarse no por esperado resulta esperanzador:

Le choc décisif allait venir: on l'attendait pour le printemps —mais cette dernière saison de veille qui descendait avec les pluies de novembre était peuplée de fatigues pesantes, de rêves prophétiques et sans joie, qui montaient sur la terre remuée sans la réchauffer, comme une aurore des tranchées (Gracq, 1970: 186).

Annie-Claude Dobbs (1972: 198) llega a hablar de una conspiración de todos los elementos presentados en el relato para hacer patente la espera. Reflejo especular de esta expectación, el narrador aguarda a su anfitrión; la mujer, por su parte, prevenida de la llegada de un huésped, espera doblemente, tanto a éste como al señor de la casa, componiendo una figura de Virgen prudente pues acude siempre provista de candelabros o palmatorias que iluminan la escena. Desde la perspectiva del narrador, que debe sufrir además las ausencias de la mujer que desaparece por largos periodos de tiempo en el interior de la casa, el lector atisba el lento curso de los acontecimientos. Ambos recorren el itinerario que como en un rito iniciático el primero se ve obligado a realizar para recuperar la luz del día desde el oscuro laberinto en el que se encuentra perdido e indefenso.

Ya desde el interior del tren que lo lleva a Braye-la-Fôret, mientras rememora una guerra a la que los poemas de Apollinaire no son ajenos y que parece tener resonancias rimbaldianas⁴, el viajero interpreta el camino como un paso estrecho y obligado. Los bosques a uno y otro lado del tren constituyen *un rideau de silence un peu initiatique*. (Gracq, 1970: 192). Una vez se ha apeado del tren, el camino que recorre a pie es *une ruelle* (Ibid.: 193), *une venelle* (Ibid.: 197), *un tunnel* (Ibid.: 231), *le dédale des futaies privées* (Ibid.: 195) que discurre entre *des murs de parcs à l'abandon, deux rangées de maisonnettes accolées* (Ibid.: 194). El pasadizo existe también dentro de la casa, *le couloir obscur* (Ibid.: 206), *le corridor* (Ibid.: 212) es por donde la mujer se adentra para desaparecer. La casa es comparada a *une galerie de min* (Ibid.: 208). Cuando el visitante consiga salir de ella le concederá al aire un frescor bautismal que no hace sino anunciar su renacimiento.

Dentro de la iniciación a que se ve sometido el narrador, la mujer tiene la función de sacerdotisa. Tanto su aspecto —cabellos sueltos, pies descalzos, ropajes solemnes— como su actitud de total sumisión no exenta de dignidad, así

4 Cf. "Le Dormeur du val", el soldado muerto que parece estar dormido, evocación de la guerra de 1870-1871. El verso del poema: *Nature, berce-le chaudement: il a froid* puede haber inspirado a Gracq en el fragmento siguiente: *Jamais les morts civils les plus moisiss, les plus oubliés, ne furent mieux bordés, plus visités, bercés plus chaudement que dans les grandes fêtes des Morts de ces années-là.* (187)

como sus movimientos pausados que parecen suspenderla en el aire le dan la apariencia de mediadora en un sagrado ritual. El narrador no es indiferente a sus atractivos femeninos y desde el primer momento se siente interesado por el misterio que emana de ella. Tanto es así que aunque tarda en darse cuenta comprende que, manejado por esta mujer, ha respondido puntualmente a todos los estímulos que se le han ido procurando.

La acción va desgranando cada minuto, cada hora pasada en la casa, realizando una serie de signos que apenas permiten avanzar al lector en la resolución de la intriga pero que le hacen presentir que el momento definitivo se acerca. El texto está oportunamente marcado por los términos "attendre" y "attente" dentro de un clima de soledad y aislamiento que acentúa lo que ya era hipersensibilidad del transcurrir del tiempo⁵.

El tren en el que viaja el narrador está llamativamente vacío; el campo, desierto como desiertas están las calles y la pequeña población que debe atravesar. "La Fougeraie" no es tampoco un lugar tranquilizador, en ella el narrador se siente especialmente solo y la impresión que le causa la mujer es de total desamparo, recogida en sí misma e incapaz de comunicar su angustia. Pero el verdadero desasosiego comienza cuando el invitado decide quedarse. Acentuada por la oscuridad tenebrosa del entorno y de la propia casa, la espera se convierte para él en la única opción hasta llegar a sentirse devorado por ella, formando parte del espacio expectante.

La opresión sólo se resolverá cuando sea capaz de colocar la última pieza del rompecabezas impuesto y reaccionar, pero para ello habrá tenido que cubrir determinadas etapas. Las obsesivas preguntas que se hace en torno a la auténtica función de la extraña mujer no encuentran en un primer momento respuestas adecuadas. Por un lado, los menesteres a los que ésta se dedica —preparar y servir la mesa vestida de criada— le hacen inclinarse a pensar en una sirvienta, pero sus exquisitas maneras y su extraordinaria apariencia no le permiten descartar la categoría de amante de Nueil.

La solución al enigma está contenida en imágenes pictóricas. Cuando la tormenta desencadenada le hace prever una mala noche, se impone a la memoria del narrador la visión del Capricho nº 36 de Goya, que lleva por título precisamente "La mala noche". En la mente del personaje se dibuja este grabado enigmático, se destacan los blancos y negros de las dos mujeres enlazadas que en él se representan. De ellas, la que compone la elegante silueta blanca le parece padecer como objeto de deseo.

Esta imagen no es sino un primer paso para un descubrimiento que no se deberá ya a una libre asociación mental sino a la contemplación de un objeto. La escena de la intrusión de un personaje en una habitación en donde en ese

5 *Vivre en attendant* (185), on *l'attendait* (186), *être vraiment attendu* (197), *Ne voulez-vous pas attendre?* (211), *j'attendais* (219 y 234), *le sentiment nu que quelqu'un m'attendait* (228), *Plus rien n'existe que mon attente* (233), *je n'étais plus qu'attente* (238), *j'ai rarement (...) attendu avec une impatience et une incertitude aussi intenses* (238), *cet instant d'attente et de tension pure* (239).

momento no se encuentra su ocupante es un leitmotiv en Gracq, no siempre con la intención de descubrir algo, sino por mero placer. Esto forma parte de la naturaleza de los personajes gracquianos que son observadores por excelencia. Albert entrará en los dormitorios de Herminien y de Heide en *Au Château d'Argol*, Christel en el de Allan en *Un Beau ténébreux*, Aldo en la cámara de los mapas en *Le Rivage des Syrtes*, igual que el narrador de *Le Roi Cophetua* en la sala del cuadro que desarrollará y completará la rememoración del grabado de Goya. En cada uno de estos recintos un objeto o conjunto de objetos yacen esperando ser descubiertos pues ostentan la clave del enigma. Como metonimia de su ocupante o de su dueño, el aposento encierra signos que lo identifican y explican su actitud o descubren sus secretas intenciones al tiempo que ejercen sobre el que los contempla una atracción acaparadora de sus sentidos. Afirma Michel Murat (1991: 73) que *La contemplation lorsqu'elle se fixe libre en effet une énergie qui émane de l'objet contemplé et se manifeste par une dilatation brusque de l'espace et le temps*.

El cuadro en cuestión es el único que decora el comedor en el que el narrador degusta su cena en completa soledad. A pesar de la deficiente iluminación y de su pequeño tamaño el cuadro le llama poderosamente la atención. Algo lo impulsa a acercarse a él e iluminarlo directamente con un candelabro. Lo que allí se representa va surgiendo ante sus ojos poco a poco del lienzo: un personaje con manto de púrpura y corona; una joven que, descalza y con los cabellos sueltos agacha la cabeza. El observador cree captar una sensación de malestar, de vergüenza, de sumisión exasperada ante una situación impuesta.

Buscando en sus recuerdos el narrador encuentra la referencia de una asociación que se dibuja en su mente. Se trata de la obra de Shakespeare, *El Rey Cophetua*, basada en un personaje legendario de las antiguas baladas inglesas, un rey africano cuyo hecho más peculiar fue casarse con la hija de un mendigo. El narrador cita incluso un verso de la obra perteneciente a la escena 1ª, acto II, pronunciado por Mercutio: *When King Cophetua loved the beggar maid*. Julien Gracq parece tener en su mente el recuerdo de un óleo que habría tenido ocasión de ver en su visita a la Tate Gallery, obra del prerrafaelista⁶ Edward Burne-Jones, titulada precisamente "King Cophetua and the beggar maid", realizada en 1884. El narrador hace una descripción bastante detenida del cuadro de la historia que a pesar de llevar el mismo título que el real presenta con respecto a éste sensibles diferencias. Eso hace pensar a algunos autores como M.M. Bénel⁷ que el texto puede referirse a un grabado hermético del siglo XVI, "El Etíope" perteneciente al "Splendor Solis" de Trimosin, por la situación de las figuras. Más probable

6 La hermandad prerrafaelista formada en 1848 por tres jóvenes estudiantes de la Academia real en Inglaterra: Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais, comienza una revolución en el arte. El término "prerrafaelista" reflejaba la admiración de estos artistas por los pintores italianos del periodo inmediatamente anterior a Rafael. Los prerrafaelistas eligieron preferentemente para sus creaciones temas medievales o en todo caso, sacados de la literatura. Burne-Jones es el pintor más importante de la segunda generación de prerrafaelistas. Las leyendas del rey Arturo, Shakespeare, Homero, la mitología griega y los poetas románticos modelan su imaginación. Parece fácil justificar el interés que Julien Gracq puede haber sentido por su obra, pues comparte bastantes de sus gustos artísticos.

7 Citado por MATEO BALLORCA, J. (1984: 210).

parece que el escritor haya fabulado en torno a un recuerdo visual muy alejado —Gracq vió por vez primera la pintura de Burne-Jones en 1929— sin preocuparse de verificarlo teniendo ante sus ojos la pintura en cuestión a la hora de escribir su relato, lo que explicaría el cambio de colocación de los personajes principales, así como los distintos colores y vestuario.

Para Jean-Louis Leutrat (1991: 63) el desplazamiento de izquierda a derecha del rey y de derecha a izquierda de la mendiga responden a una inversión interna de la obra literaria en sí: *Si l'œuvre de Burne-Jones est présentée comme une "annonciation", celle de Gracq doit être lue comme le récit d'une annonciation à l'envers*. Desde luego lo que parece innegable es que la intención artística declarada por Burne-Jones podría muy bien aplicarse a la de Gracq, salvando las distancias entre cuadro y obra literaria:

Ce que je veux représenter dans un tableau, c'est un beau rêve romantique de quelque chose qui n'a jamais existé et qui n'existera jamais, dans une lumière plus forte que n'importe quelle lumière qui ait jamais brûlé, dans une terre que personne ne peut définir ni se rappeler, mais que chacun peut seulement désirer (Wood, 1994: 118).

En todo caso, la atmósfera que se desprende del cuadro le hace al narrador otorgar a la mujer de la casa la calidad de sirvienta-amante. Desde luego la pintura de Burne-Jones —que utiliza en ella el grafismo característico de pintores como Botticelli o Mantegna— es tan hermética como puede serlo la situación creada por Gracq en su relato. Los personajes del pintor inglés dan la impresión de haberse armado de paciencia a la espera de algo cuyo advenimiento no depende de ninguno de los dos. Son hieráticos, impenetrables; la rigidez de los pliegues de sus ropajes está en armonía con su inmovilidad. La mirada de la joven, fija en un punto, denota al mismo tiempo asombro y enajenación contenidos, manteniéndose en una posición nada relajada, se diría incluso incómoda, ante el rey. Al narrador le producen la impresión de estar paralizados, pero aún no es capaz de asociar esta situación a la que está viviendo.

Una vez resuelto el interrogante que se había planteado el viajero, lo que sucederá a continuación resulta cuando menos sorprendente. En lugar de apartarse de la mujer que pertenece en cuerpo y alma a su amigo, el narrador se convierte en un autómatas que aún sabiéndose manejado, no opone resistencia. Es consciente de que el embrujo se ha realizado. No en vano compara el cuadro a una figura llena de alfileres como si de un objeto de brujería se tratara. Pero ahora sólo siente el impulso de representar el papel que se le ha adjudicado y, sin mediar palabra, echa a andar tras la mujer que lo conduce hasta su alcoba.

La relación entre hombre y mujer en las novelas de Gracq suele comportar dos momentos: el primero, de aparente equilibrio, el segundo y definitivo de inevitable crisis. Y es que a la mujer se la considera en la ficción gracquiana un elemento desestabilizador. Desde el punto de vista físico, siempre es bien

tratada. Las mujeres de Gracq son bellas, hay incluso que calificarlas de deslumbrantes. La descripción de Heide la hace aparecer como una diosa, la de Kundry como una hermosa joven capaz de hechizar a Parsifal, la de Christel como alguien espectacular. Vanessa es diabólicamente atractiva; Mona, la ingenua adorable⁸. Tanto los personajes femeninos principales como los secundarios son mujeres jóvenes, hermosas e inteligentes.

Si en el terreno sexual se entienden bien con el sexo opuesto, sin embargo en el terreno espiritual y, aunque al principio de la relación exista comprensión, tarde o temprano la mujer gracquiana ejerce sobre el hombre tal presión que éste siente la imperiosa necesidad de alejarse de ella. Y es que el entendimiento viril supera en Gracq al heterosexual. Obras como *Au Château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes* o *Un Balcon en forêt* son auténticos cantos a la compenetración mental entre varones y ejemplos de la influencia nefasta o asfixiante de la mujer a pesar de las grandes cualidades de las que están dotadas.

La mujer siempre será en Gracq una extraña para el hombre. Por eso en *Le Roi Cophetua* es permisible incluso invertir sujeto y predicado como hace Jean-Louis Leutrat (1991: 48):

L'étrangère est, aux yeux de l'écrivain, la femme par excellence (...) Le narrateur du Roi Cophetua se demande quelle étrangère lui a ouvert la porte du jardin.

Esta extranjera que realiza menesteres de sirvienta con ademanes de señora es un personaje doble. Su misterio viene precisamente de encarnar dos figuras en una sola, que además tendrá una función redundante: no sólo es sirvienta-amante de Nueil sino también lo será del invitado. Así se completa la sujeción cimentada en la alusión al inquietante Capricho de Goya. Las dos mujeres representadas en el grabado, una de tonos blancos, otra de tonos negros; una poseída, otra poseedora pueden explicar la situación Nueil-mujer/ Cophetua-mendiga. Pero también simbolizan las dos facetas de la propia sirvienta, mujer de la luz, única fuente de ella llevando la claridad en sus manos; mujer de las sombras y de la oscuridad en la que se disuelve. La alusión a sus largos cabellos negros, sus ropajes oscuros y su tendencia a no mirar al visitante nunca de frente lo que sume su rostro en la sombra hacen que forme parte indistinta de la espeluznante noche. El mismo contraste observado entre sus funciones domésticas y su prestancia, sobrevuela todo lo que a ella concierne.

Después de tener relaciones sexuales con ella el narrador cae en un pesado pero agitado sueño. Cuando se hace de día, analiza la situación. Una vez que está convencido de que Nueil no va a venir, una vez que deja de aguardar, el relato encuentra su punto final. A pesar de que todo en la mansión parece querer acogerlo, decide marcharse al comprender repentinamente que, a partir de

8 Personajes femeninos pertenecientes a las obras: *Au Château d'Argol*, *Le Roi Pêcheur*, *Un Beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un Balcon en forêt*, respectivamente.

esa noche, el rey Cophetua es él. Se ve incluso a sí mismo entrar en el cuadro para formar parte del encantamiento. Si se queda, él será el muerto. Por eso rechaza el legado de Nueil, por eso le espanta la sumisión de la mujer, que interpreta como una trampa.

La forma brutal de partir sin despedirse, sin volver siquiera la vista atrás es la única forma de hacerlo. Horas antes, cuando seguía a la mujer por los pasillos dejándose llevar, había asociado la situación con el mito de Orfeo y Eurídice:

Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie. Encore maintenant je la suivais presque, protégé de tout faux pas tant que je mettais les miens dans les siens l'un après l'autre —étrangement pris en charge, étrangement charmé (Gracq, 1976: 249).

Ahora en él se reúnen ambos, él es Orfeo⁹ y Eurídice al mismo tiempo. Según el mito, Orfeo consiguió de Plutón la promesa de dejar salir a Eurídice del mundo de los muertos bajo la condición de que el no volvería la cabeza para mirarla hasta que ella hubiera rebasado los confines del reino de los muertos, condición que Orfeo, en su impaciencia por contemplar a su mujer no pudo cumplir. De manera comparable, el narrador sabe que si vuelve la cabeza, no conseguirá salir del infierno.

El paréntesis que se había abierto con su entrada en la casa se cerrará por fin con su marcha. Cuando se aleja con paso firme, el narrador tiene la sensación de haber vuelto a nacer, como el sol que brilla en el relato después de la mala noche. La vida se ha puesto de nuevo en marcha y la inocente reflexión final: *je songeai que toute la journée serait encore ici dimanche*, abre sin duda una nueva expectativa.

Bibliografía

- BRETON, André (1937). *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, II. NRF Gallimard, 1992.
- DOBBS, Annie-Claude (1972). *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1938). *Au Château d'Argol*. París, José Corti.
- (1945). *Un Beau ténébreux*. París, José Corti.
- (1948). *Le Roi pêcheur*. París, José Corti.
- (1951). *Le Rivage des Syrtes*. París, José Corti.

⁹ Parece evocar el hecho de que según la leyenda, la música servía de solaz a Orfeo en sus múltiples ocupaciones. Este personaje perfeccionó la lira, añadiéndole dos cuerdas. Su voz y la interpretación de ese instrumento embelesaban tanto a los hombres como a los dioses. La naturaleza entera se ponía en movimiento para escucharlo. Todas las niñas estaban hechizadas por él y deseaban tenerlo por esposo. Eurídice era la más modesta de todas ellas y fue la única capaz de cautivarlo. De la misma manera, en el relato, Nueil, reemplazado en cierta forma por el narrador, es un músico y hombre de éxito.

(1958). *Un Balcon en forêt*. París, José Corti.

(1970). *La Presqu'île*. París, José Corti, 1983.

LEUTRAT, Jean-Louis (1991). *Julien Gracq*. Seuil.

MATEO BALLORCA, Julián (1984). *Julien Gracq: Una mitología cultural*.
Universidad de Valladolid.

MURAT, Michel (1991). *Julien Gracq*. París, Belfond.

WOOD, Christopher (1994). *Les PréRaphaélites*. Bookking international.



Lourdes TERRÓN BARBOSA

(Universidad de Valladolid)

Vampiros y succionadores de sangre. A propósito de *Léa*

Una mujer vestida de blanco, con el busto hacia arriba, la cabeza al frente, cuyo rostro pálido y sus brazos, lánguidamente extendidos por cima de su cabeza, hacia el espectador, dan una sensación de abandono total; sobre el fondo negro, a penas perceptibles: la cabeza de un asno y el busto de un enano malévolos. Se trata del lienzo *Le Cauchemar* de Henry Fuseli¹, pintor de origen suizo, cuya vida y obra ilustran, quizás, las contradicciones de los artistas prerrománticos; pastor luterano, se inició en la poesía consagrándose rápidamente a la pintura bajo la égida de Reynolds. Ha sido aclamado con lienzos como *Le Cauchemar*, de 1782 "Le peintre du songe et du subconscient", retomando a Mario Praz². El motivo en cuestión no contiene nada abiertamente terrorífico. ¿La joven está muerta, desmallada o simplemente dormida? No podemos saberlo a simple vista pues su apacible rostro no nos da ningún indicio. Sólo la extrema palidez de sus formas, contrastando con el fondo oscuro transmitiría algo inquietante.

¿Qué sentimientos inspira en el espectador? ¿Tristeza, ternura, un turbio deseo o, tal vez, arriesgando más aún, una confusa mezcla de los tres? Es entonces cuando se perciben los trasgos³ del interior del cuadro: nos situamos bajo el reino de la noche.

En 1832, Barbey d'Aurevilly⁴, entonces joven periodista oscuro escribe su novela *Léa*⁵. La influencia de Hoffmann es claramente perceptible. La traducción de su obra, a manos de Loève-Veimars, había aparecido el mismo año. Es sobretodo el final de la novela lo que hace pensar en el *Violon de Crémone*⁶.

1 Ilustraciones en Gibson, Michael., *Symbolism*, Köln, Taschen, 1995, p. 23.

2 (Trad de) Praz, Mario, *Il Patto col serpente*, Milán, Mondadori, 1973, p. 15. "Fu acclamato como il pittore dei sogni e del subconsciente, e le generazioni nutrite di Freud ci si gettarono sopra"

3 Trasco: tipo de duende de connotaciones malévolas típicos del folklore nórdico. Véase el capítulo "Hablemos de Trascos" en Canales, Carlos y Callejo, Jesús, *Duendes*, Madrid, Edaf 1994, pp. 57-83.

4 Barbey d'Aurevilly, Jules; *Œuvres de Jules Barbey d'Aurevilly. Le XIX siècle. Des œuvres et des hommes*, J. Petit éd., 2 Vol., París, Mercure de France, 1964-66.

5 Barbey d'Aurevilly, Jules., *Œuvres romanesques complètes*, 2 vol., Coll. La Pléiade, París, Gallimard, 1967-68.

6 *Rat Krespel*. En la novela de E.T.A Hoffmann, el melómano Krespel se entera, al final de su vida, de que la mujer a la que amó y que le abandonó le dio una hija. Va a conocerla a Venecia y enseguida queda prendado de su belleza y de sus dotes como cantante. Da fácilmente su consentimiento a su matrimonio con un joven compositor. Sin embargo, cuando todo parece estar en orden, se entera por el médico que la cuida de que sus dotes vocales provienen de una deformación de su pecho y de que le está absolutamente prohibido cantar, a riesgo de perder la vida. Por amor a la música, Krespel y el novio no pueden evitar animarla a cantar:

*Le Cauchemar (Henri Fussli)*

En la novela aurevillienne, Léa, una joven de salud delicada, es el objeto de las atenciones de Réginald, amigo de la familia. El joven es advertido por la madre de Léa sobre el hecho de que ésta no debe ser expuesta a ninguna emoción violenta. Intensamente prendado de ella, no puede evitar besarla, a consecuencia de lo cual, la joven muere:

Le sang du cœur avait inondé les poumons et monté
dans la bouche de Léa, qui, yeux clos et tête pendan-

“Quelques instants après, il reconnut la voix d’Antonia, qui d’abord s’exhalait comme un souffle léger, puis qui monta graduellement jusqu’au fortissimo le plus sonore; puis il entendit les accents d’une mélodie saisissante que le fiancé avait composée pour Antonia dans le style religieux des anciens maîtres. Crespel me dit qu’il était à ce moment-là en proie à une épouvantable agitation: il éprouvait tout à la fois l’anxiété la plus affreuse et une sorte de volupté idéale. Tout à coup, il est frappé d’une clarté éblouissante; il aperçoit le musicien et Antonia qui s’embrassent et se regardent avec ravissement. La mélodie continuait, quoique Antonia ne chantait plus et que son fiancé ne jouait plus du piano. Le conseiller tomba évanoui. Lorsqu’il revint à lui, il sentit renaître l’affreuse angoisse qu’il avait éprouvée, comme dans un rêve. Il s’éblança vers la chambre d’Antonia; il la vit sur son canapé, les yeux fermés, les lèvres riantes, les mains jointes: on eût dit qu’elle dormait, bercée par des rêves célestes. Elle était morte”. In E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, traducción de M. X. Harmier, París, Charpentier, 1992, pp. 24-25. En este texto, igual que en el relato de Barbey d’Aureville, el autor vincula el placer al sufrimiento. El placer está tan próximo al dolor, que las dos sensaciones se confunden.

te, le vomissait encore, quoiqu'elle ne fût plus qu'un cadavre⁷.

Además de la influencia de Hoffmann, es difícil no percibir en este texto igualmente, un reflejo de la literatura sobre los vampiros. Creemos ver al leer esta cita, superponiéndola al lienzo de Fuseli, la imagen de la misma joven, pero con su vestido blanco sucio y rasgado, por cuyo rostro descienden dos finos haces de sangre, desde ambos lados de la boca. La joven es, pues, vampira y/o víctima de un vampiro. Nada prueba esta afirmación, nada la invalida tampoco. ¿Acaso Fuseli no ha querido garantizar una lectura tal de su cuadro, uniendo la cara de la joven a la cabeza de asno, cabeza que, a su vez, desempeña las mismas funciones que la cabeza de camello que figura *Le Diable amoureux* de Cazotte, configurando así, con el caniche que aparece en la misma novela un auténtico bestiario diabólico⁸? En cualquier caso dicha especulación estará en la base de nuestro propósito sobre el vampirismo. Desde el *Nosferatu* de Murnau a la película del mismo título de Herzog, desde *La Fiancée de Corinthe* al *Drácula* de Bram Stoker, pasando por el *Vampire* de Dreyer, el vampiro no ha cesado de aparecer en la literatura y en la pantalla. Se convierte en ejemplo de un motivo popular, elevado al rango y a la dignidad de literatura. La creencia en los vampiros nació en los pueblos eslavos que, por tradición, poseen un culto a los muertos muy elaborado.

En ciertas regiones de los Balcanes se ha conservado, hasta el S. XX, la costumbre de desenterrar a los muertos para envolverlos en un lienzo nuevo. Es posible, incluso, que en algunos pueblos se hayan guardado los huesos de los muertos en la casa. En una cultura en la que los ritos funerarios ocupan un lugar tan importante, es natural que los muertos susciten, al mismo tiempo, veneración y terror. Acaso sea éste el origen de la creencia en los vampiros.

La palabra vampiro, en cualquier caso, es de origen eslavo y de etimología incierta. Ciertos filólogos ven en ella un derivado de una raíz "Pite" del antiguo eslavo "beber", de donde procedería el sustantivo empleado en ciertas regiones de Croacia, "vempti". Designa a un individuo muerto y enterrado cuyo cuerpo se descompone en la tumba. Para salvar a los vivos de las fechorias del vampiro que, por lo general, succiona su sangre y los transforma también en vampiros, es preciso desenterrar su cadáver y clavarle una estaca en el corazón, o bien quemarlo.

Según Stefan Hock, la creencia en los vampiros no contenía ninguna implicación erótica en sus inicios⁹. En las crónicas que las autoridades del impe-

7 Barbey d'Aurevilly, Jules., *op. cit.*, (I, 42), p. 21.

8 Es interesante consultar al respecto el trabajo de Milner, Max., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, París, Corti, 1960.

9 Sobre todo lo que concierne a los vampiros, consultar:

- Eliade, Mircea., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, T. III/1 Madrid, Cristiandad, 1983, pp. 42-46.

- Hock, Stefan., en *Les vampires dans la littérature allemande*, Berlín, Teubner, 1991, p. 135.

Nos informa sobre este episodio y sobre otros muchos casos de histeria colectiva respecto al propósito de los vampiros. De entre los numerosos episodios que cita, sólo el que concierne a una joven que se cree perseguida por un vampiro se prestaría a una interpretación erótica. La fecha relativamente tardía del relato, 1816,

rio austriaco hicieron sobre los casos relativos a esta superstición, no se ha hecho ninguna alusión a la sexualidad, sin embargo, en nuestro lienzo, en *Léa*, existe una importante carga de contenido erótico-sexual y sensual. Veamos la evolución. Voltaire, autor del artículo "Vampire" de *L'Encyclopédie*, aprovecha esta ocasión para criticar una vez más la religión:

Les rois de Perse, furent, dit-on, les premiers qui se firent servir à manger après leur mort. Presque tous les rois aujourd'hui les imitent; mais ce sont les moines qui mangent leur dîner et leur souper, et qui boivent le vin: ainsi les rois ne sont pas, à proprement parler, des vampires; les vrais vampires sont les moines qui mangent aux dépens des rois et des peuples¹⁰.

Pero si este texto, de tono festivo y polémico, al mismo tiempo, se mantiene ajeno al erotismo, nos trasladamos con un texto de Goethe, algunos años más tarde, *La Fiancée de Corinthe*, en una atmósfera de deseo y nostalgia que otro lienzo de Fuseli podría quizás ilustrar. Se trata de *Le réveil de Titania*. En el fondo del cuadro, tras la estrafalaria pareja del centro, un cortejo de hadas: justo delante de la reina, una dama de rostro agrio, cuya sonrisa forzada expresa rechazo por la conducta de su señora; a la izquierda, otra mujer contempla la escena con aspecto festivo, mientras una sonrisa, a la vez sensual y despectiva, aflora de sus labios desmesuradamente rojos. Más a la izquierda aún, una joven cuya actitud distendida y rostro sonriente disimulan mal el malestar ante este espectáculo extraño e inquietante. Debajo, a la izquierda, un monstruo mitad hombre, mitad murciélago, a la derecha, una pareja de pastores se abandona a la práctica de juegos íntimos.



Le réveil de Titania

podría significar que pudo haber en el inconsciente colectivo una vinculación del motivo del vampiro a ciertos ingredientes eróticos, yendo a la par con un resurgir del erotismo en torno a dicho motivo en literatura.

10 Citado por Stefan Hock en *Les vampires dans la littérature allemande*, Op. Cit, p. 57, nota.

El artista ha conseguido pintar en la formas suavemente lánguidas y sobre el rostro de la reina de las hadas, vista de perfil, una inimitable expresión de estupor gélido; con sus brazos rodea el cuello y la cabeza de un asno, objeto indigno de este deseo que escapa a su control. Tal es posiblemente también el estado de ánimo de la novia de Corinto cuando, movida por la voluntad de vivir y de encontrar su lugar en el seno de su familia, habiendo abandonado su tumba, duda en la puerta de la habitación del futuro marido cuando se encuentra en sus brazos ante la mirada despavorida e incrédula de su propia madre, que acude al ruido de sus juegos. Es con una nota de desgarrada melancolía como finaliza el poema: el joven le había sido prometido, pero mediante juramentos paganos que perdieron su validez cuando la familia se convirtió al cristianismo. El novio, que ha mantenido un contacto físico con ella, está, en adelante, predestinado a morir. El poema finaliza con un tono nostálgico. La hija le suplica a su madre que quemen sus cadáveres en la misma pira para que puedan "rejoindre les anciens dieux ensemble".

El sentimiento que domina el poema es el de la melancolía. Goethe explota en él el mito de la caída de los antiguos dioses.

Grande es, pues, la diferencia entre la manera como Voltaire y Goethe, a unos veinte años de distancia, tratan el mismo tema: para el primero se trata de una práctica supersticiosa de la que puede burlarse, para el otro el vampirismo pertenece a la realidad. Esta diferencia de puntos de vista ubica a los dos textos en ópticas diferentes. Con el poema de Goethe nos trasladamos al romanticismo. Su originalidad no reside en situar el deseo en o después de la muerte —lo cual sería un topos—, sino en la expresión concreta que da a este deseo. Insiste en la concupiscencia de los deseos del joven por un cadáver para describir, acto seguido, durante varias estrofas, los placeres nocturnos de la extravagante pareja de carne muerta y viva y finalizar, de manera casi divertida, no era el lugar, con la llegada de la madre. Así, Goethe hace de su poema una creación grotesca¹¹ y entretejiendo sentimientos de deseo, placer y dolor, introduce el signo de la necrofilia.

Será sólo con *The Vampire*, que aparece en París en 1819, y cuya traducción francesa data del mismo año, cuando nos posicionaremos frente a una historia de vampiros en el sentido estricto de la palabra, es decir, ante una historia de horror. El presumible autor de esta novela, cuyo nombre figura en primera página, es Lord Byron. Para los lectores contemporáneos, por ejemplo, Barbey d'Aurevilly, era él el autor y no J. W. Polidori, su médico, a quien se pudo atribuir más tarde su paternidad. En efecto, existe un fragmento de algunas páginas de Byron en las que encontramos el mismo episodio que el que concierne a la muerte del vampiro —es decir, su paso al estado de vampiro— en Polidori. Este fragmento está escrito en primera persona, mientras que en la novela el narra-

11 Para una definición de lo grotesco, ver Jean Kayser, *Le Grotesque* Bruxelles, éditions Bernard Gilson, Coll "Pré au Sources", 1995, chap. I-III.

dor está en tercera persona, —la no persona para Benveniste—. En consecuencia, el héroe del texto de Polidori, Aubrey, corresponde al personaje Je del fragmento de Lord Byron¹².

Se ha reprochado al texto de Polidori que no contiene ningún elemento de suspense; así, no puede haber ninguna duda sobre el mal carácter de Lord Ruthven —es él el vampiro—.

La intriga no reserva, pues, ninguna sorpresa, no revela ningún acontecimiento inesperado. Su función es, más bien, como es el caso en muchos relatos de horror, en los cuales el nombre del personaje odioso aparece en el título —Frankenstein ...— resaltar progresivamente su carácter horrible en toda su extensión: sabiéndolo malo desde el principio, el lector lo encontrará “monstruo” al finalizar el libro.

El adagio narratológico consiste en describir al personaje monstruo por sus acciones. Conseguido esto, se nos induce también a interesarnos por su víctima, Aubrey, pues es sobre él sobre el que recae el efecto que éstas producen. Si Ruthven es el agente, Aubrey es el paciente de la historia. Lord Ruthven se halla en condiciones de proyectar sobre Aubrey sus deseos sexuales, sin que éste, a su vez, pueda defenderse. Prevalece prisionero de la voluntad del Otro, está continuamente sometido a nuevas pruebas y a nuevas privaciones. El colmo de sus desgracias es enterarse de los esponsales de su hermana sin poder impedirlos:

Cependant, les tuteurs et le médecin qui avait entendu tout ce qui s'était passé, et qui s'imaginèrent que c'était un retour de désordre d'esprit, rentrèrent tout à coup, et l'éloignant de sa sœur, le prièrent de quitter la chambre. Il tomba sur ses genoux, et les conjura de différer la cérémonie, ne fût-ce qu'un seul jour. Mais eux, supposant que tout cela n'était qu'un pur accès de folie, s'efforcèrent de le tranquilliser, et se retirèrent¹³.

Todo el entorno se pone de parte de Lord Ruthven y colabora en su venganza. En cuanto a Aubrey, no se le da importancia, se le “tranquiliza”. Acepta ser tratado como un inferior y le es connatural “suplicar”, “conjurar de rodillas” a sus tutores. Es así como Lord Ruthven consigue someterlo a su voluntad, plegarlo a su deseo de dominio.

Este texto presenta muchas semejanzas con el texto que hemos citado al inicio. Habla, igualmente, de dominio y deseo. Del mismo modo que Ruthven ejerce un poder absoluto sobre Aubrey, Léa está enteramente en manos de Réginald que siente por ella un oscuro deseo orientado hacia el mal: sabe que al

12 Faivre, Tony., *Les Vampires*, Op. Cit., p. 183.

13 Polidori, John William., *Le Vampire* (la portada indica: *Le vampire*, novela traducida del inglés de Lord Byron por H. Faber), París, Chaumerot, 1996. Facsímil de la edición de 1819, p. 59.

intentar satisfacer su amor la destruirá. Es en ello donde reside justamente la fascinación: se trata de un amor "culpable" es un deseo "criminal" lo que siente por Léa. Es consciente del mal que hace pero no puede evitar hacérselo. Cuando al abrazar a Léa recibe la marca de sus labios sangrantes, nos situamos en el momento supremo de su triunfo, pero también de su vergüenza pues al mancillar a la que ama él también se humilla. El amor descrito en el texto de Barbey d'Aureville es, pues, el resultado, a la vez, de una pulsión de destrucción y de autodestrucción:

Le trahir ! car il savait bien qu'il faisait mal, mais la nature humaine est si perverse, elle est si lâche, cette nature humaine, que son bonheur furtif devenait plus ébranlant encore du double enivrement du crime et du mystère. Scène odieuse que cette profanation d'une jeune fille dans la nuit noire, sous ce ciel étoilé qui parle d'un monde à venir et qui ment peut-être, tout près d'une mère qui la pleure et d'un frère qui ne la vengera pas, parce qu'une seule de ces stupides étoiles n'envoie pas un dard de lumière sur le front pâlisant du coupable et n'illumine pas son infamie!¹⁴

La descripción, por su énfasis y el empleo de sustantivos dotados de fuertes connotaciones afectivas, a menudo situados en posición antitética, da —acrecentado además por el empleo metafórico del sustantivo "dard"— la idea de perversión que hallamos reflejada también en Polidori.

Réginald experimenta placer al destruir a su amada, Ruthven se consagra al mal.

Es posible percibir también ciertas notas de semejanza entre Lord Ruthven y el monstruo en *Frankenstein* de Mary Shelley, o entre él y el personaje epónimo de Melmoth (1820). Son personajes que, sin ser caracteres normales, emergen, de algún modo, como centro de gravedad de toda la acción. Desafían ferozmente los tabúes de la sociedad. Siendo éstos, a menudo, de carácter religioso, se convierten, al hacerlo, en sujetos condenados, "satánicos". Réginald, no obstante, si bien no está a esta altura, si está fascinado por el mal. Es así como saboreando el calificativo "abominable" de su acto, agudiza el placer que experimenta al cometerlo.

Dichos textos son verdaderos escenarios de deseo, con personajes activos y pasivos, verdugos y víctimas.

Lord Ruthven, al igual que el monstruo de Frankenstein, Melmoth o Réginald, sacia sus deseos humillando y destruyendo a sus víctimas. ¿Podemos suponer que se trata de manifestaciones sádicas, o de una forma de placer escabroso que las humillaciones de las víctimas inspirarían en los lectores?

14 Barbey d'Aureville, Jules, *Op. Cit.*, (I, 42), p. 30.

Son muchos los que han reflexionado sobre la extraña atracción que ejercen los vampiros, entre ellos, con bastante ahínco, los propios psicoanalistas. Un interesante acercamiento al fenómeno de lo horrible, en general, ha sido hecho por Julia Kristeva. En *Le pouvoir de l'horreur*, plantea el problema de la agresividad evocando el de la subjetividad. Invertir sujeto y objeto es sobrepasar la subjetividad. La causa de las pulsiones autodestructivas es, pues, "que la peur et l'agressivité qui doit vent me protéger d'une cause ou d'une autre encore non localisable, sont projetées et me reviennent du dehors, je suis menacé¹⁵".

En un ensayo sobre el vampirismo, Ernest Jones¹⁶ da cuenta de tres cambios en el deseo originario debido a la presión de la inhibición causada por el miedo:

- 1/ L'amour revient au sadisme.
- 2/ L'événement est craint au lieu d'être désiré;
- 3/ L'individu auquel le désir se rapporte est remplacé par un être inconnu qui peut lui-même être remplacé par l'idée de la mort.

Jones, que pretendía transmitir fielmente la herencia de Sigmund Freud, se funda en las teorías de la sexualidad que éste último expone lo más sucintamente posible en sus *Trois essais sur la théorie de la sexualité*¹⁷. Para Freud, el sadismo es un tipo de comportamiento que se corresponde con un estado infantil en el hombre, que él denomina "anal". Durante este estadio de su evolución, el niño se imagina el coito como una vivencia ejercida por el partenaire activo —el padre— sobre el partenaire pasivo —el propio niño—. El niño no llega a imaginarse aún una relación genital. En su imaginación hay únicamente una oposición entre lo activo y lo pasivo. Ceder a estas pulsiones es, en consecuencia, retroceder o detenerse en la propia evolución personal.

Pero si es el miedo lo que ocasiona la regresión, podemos preguntarnos cuáles son las razones de este miedo. En otro texto de Freud encontramos una respuesta, al menos parcial. Se trata de *Tabou de la virginité*. Apoyando su demostración en una documentación etnológica, cree poder constatar en las mujeres un sentimiento de dependencia y agresividad hacia el hombre que las ha despojado de su virginidad. Freud compara este tabú con el que existe también respecto a la menstruación. Para el hombre primitivo, la menstruación está vinculada a asociaciones sádicas. Es debida a la mordedura de un animal "qu'habite un esprit", quizás provocada como recuerdo de la relación sexual con este espíritu. La pérdida de la virginidad está, pues, ligada a la violencia¹⁸. Sencillamente la

15 Kristeva, Julia., *Le pouvoir de l'horreur*, París, Seuil, 1983, p. 50.

16 Jones, Ernest., *Le Cauchemar*, París, Payot, 1973, p. 95

17 Freud, Sigmund., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, París, Gallimard, 1962.

18 Freud, Sigmund., *Tabou de la virginité en Totem et Tabou*, París, Payot, 1977, p. 82.

Freud constata y concluye con las siguientes palabras:

"La défloration n'a pas seulement pour conséquence d'attacher durablement la femme à son mari; elle déclenche aussi une réaction archaïque d'animosité contre le mari, qui peut prendre des formes pathologiques, et qui souvent provoque des troubles dans la relation sexuelle du couple".

mujer es un misterio. La misoginia que expresan tales afirmaciones no es más que la expresión de un profundo temor a la mujer, en tanto a encarnación de la sexualidad.

No menos sobrio es el panorama que describe para el futuro de los hombres que se quedan solteros, se convertirán si no en "perversos" en "homosexuales" y como mínimo en "endeble neuróticos"¹⁹.

Si hemos apoyado parte de nuestra argumentación en Freud no es porque le demos la razón en todo, es porque simplemente ha sido el pionero en haber evocado los problemas de la sexualidad.

Los textos de Freud que ilustran tales argumentaciones parecen extrañamente influidos por el pensamiento de Nietzsche en *Ainsi parlait Zarathoustra*, cuando diserta en torno al tema de la castidad: "vous conseillerais-je la chasteté? La chasteté est une vertu chez les uns, mais chez beaucoup d'autres presque un vice"²⁰. "Si la chasteté vous pèse, il faut vous la déconseiller, de peur que la chasteté ne devienne pour vous la route de l'enfer, je veux dire la fange et la lubricité de l'âme".

Cuarenta años antes que el texto de Freud viera la luz, el filósofo alemán, de manera poética, expresa los mismos sentimientos. Protestan, cada uno a su manera, contra la estrechez de espíritu de una "sociedad burguesa, que era incapaz de afrontar los problemas que causaban en la vida sexual las restricciones morales a las que estaban sometidos. La sexualidad se había convertido en algo íntimo de la pareja de lo que era preciso hablar lo menos posible. Este punto surge sobre todo, siguiendo a Michel Foucault, a finales del S. XVIII²¹, fecha que coincide con la inserción del ingrediente erótico en el tema del vampiro.

Algunos textos anónimos de la época ya dan un testimonio concreto de ello. Para Otto Mahlo²², el inicio se situaría en *Le Vampire et autres récits et contes des Balkans*, de índole popular. Dicho texto, el primero de una serie de fascículos, se inspira presumiblemente en un cuento dalmata. Narra la historia de dos jóvenes, Corona y Hajikuna que, con sus vecinos de pueblo, se van a un lugar alejado para ser cortejadas por los mozos: "Nous y filons le lin", decían a sus madres. "Mais elles ne faisaient que très peu tourner le rouet et la plupart du temps, elles le passaient à échanger de doux regards, des propos tendres, voire même des baisers avec leurs amants"²³. Había entre ellos dos extranjeros "Seules

19 Freud, Sigmund., *Op. Cit.*, p. 201:

"En général, je n'ai pas eu l'impression que l'abstinence sexuelle crée des hommes énergiques et indépendants, des hommes d'action, ni de penseurs originaux, d'intrépides libérateurs et réformateurs, mais beaucoup, plus souvent de braves faiblaris, qui plus tard se fondront dans la grande foule qui, d'habitude, après quelques résistances, suit les impulsions données par les individus forts"

20 Nietzsche, Friedrich., *Ainsi parlait Zarathoustra*, París, Montaigne, 1959, p. 75:

"Si la chasteté vous pèse, il faut vous la déconseiller, de peur que la chasteté ne devienne pour vous la route de l'enfer, je veux dire la fange et la lubricité de l'âme".

21 Michel Foucault data a finales del s. XVIII el principio de la represión sexual, pero esta evolución finaliza, piensa, en el mismo siglo, in Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Vol. I, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, 1975, p. 35.

22 (Trad de) Mahlo, Otto., *Le vampire et autres récits et contes des Balkans*, París, Chaumerot, 1975, p. 9. Título original: *Der Vampir: und andere Erzählungen und Sagen aus dem Balkan*.

23 Mahlo, Otto., *Op. Cit.*, p. 7.

Corona et Kajikuna écoutaient les propos perfides de deux jeunes inconnus". Ellas accedían a mantener citas con ellos. Sólo Hajikuna se confía a su madre, que le aconseja hacer reír a su amante. ¿Tiene dientes duros? Es un vampiro. Gracias a este consejo, escapa del peligro que la amenazaba. Corona no es tan afortunada. Se la encuentra muerta al alba: "Son amant, le deuxième vampire, lui avait sucé tout le sang du cœur avec ses baisers"²⁴.

Este relato, cuya moraleja podría ser: "il faut tout dire à sa mère" o "méfiez-vous des garçons", posee estructuras subyacentes más complejas. El cuento popular que se halla en el origen parece establecer una clara diferencia entre el flirteo con los muchachos conocidos del pueblo, tolerable, frente a la visita de jóvenes desconocidos que representan una amenaza contra la que era preciso ponerse en guardia.

A esta máxima hay que añadir la expresión del miedo arcaico de las mujeres ante los hombres, vistos como agresores, como hemos explicado, y que encontraremos también en el texto de Barbey d'Aurevilly, pero que aquí adopta una forma más directa y cruda. Otra diferencia: el texto de Barbey no posee un mensaje moral. Es un texto literario que explota la perversión con fines estéticos. El cuento expresa una moral original —la que nosotros acabamos de exponer— pero, en contrapartida, constatamos la presencia de juicios de valor, que son, ciertamente, resultado de modificaciones ulteriores. Así, la frase que cierra el relato y que hemos citado, es la expresión de la misma concepción sadomasoquista que se encuentra también en *Léa*.

Volvamos, pues, a nuestro punto de partida, —el lienzo de Fuseli—. ¿Cuál es la pesadilla? ¿Acaso no es el temor a la expresión de las propias pulsiones sexuales? Temor tanto más fuerte en cuento a que está unido, como ocurre con todas las prohibiciones, a tentaciones casi irresistibles. Leamos, a continuación, las siguientes indicaciones escénicas del prólogo de la versión dramática del *Vampire* de Polidori²⁵.

Au lever de la toile, le ciel est obscur et tous les objets confus. Il s'éclaircit peu à peu. La scène se passe dans une grotte basaltique, dont les longs prismes se terminent à angles inégaux vers le ciel. Le centre est découvert. L'enceinte de la grotte est parsemée de tombeaux de formes diverses: des colonnes, des pyramides, des cubes d'un travail brut et grossier. Sur une tombe de l'avant - scène, on voit une jeune fille couchée et plongée dans le plus profond sommeil. Sa tête est appuyée sur un de ses bras et recouverte par ses cheveux et son voile.

²⁴ *Op. Cit.*, p. 12.

²⁵ Carmouche, MM, Nodier, Ch, Jouffroy, Ach., *Le vampire, mélodrame en trois actes, avec un prologue*, París, Saint-Martin, 1990, p. 3.

Dichas indicaciones nos sumergen en el mismo climax fantástico, jugando con los mismos efectos de extraño y de horrible latentes en el cuadro del gran pintor suizo: en un fondo de tumbas de exótica apariencia, destacan las formas voluptuosas y lánguidas de una joven; el espacio escénico que representa la gruta basáltica podría simular el suave deslizamiento de la joven en el interior de una matriz. La puesta en escena evoca el mismo sentimiento de inquietud perceptible en el poema de Goethe pues, de la misma manera, el deseo se sitúa nuevamente cerca de la muerte, elegir el amor, ceder al deseo, es advocarse a la muerte.

Las víctimas de esta elección carecen, curiosamente, de personalidad. Son anónimas para los lectores, a quienes sólo les impresiona un aspecto de ellas: sus sufrimientos. Ser forzadas, encerradas, sometidas, matadas, éste es su destino. Los sufrimientos a los que se ven expuestas reflejan los que una sociedad atormentadamente moralizante hace sufrir a sus miembros. Liberarse de sus coacciones para transformarse de víctima en verdugo, en seductor, es transgredir sus leyes. Este es el motivo por el que estos personajes son rechazados por la sociedad, que los tilda de "monstruos", y por el que los actos de los que se hallan "culpables", son descritos como crímenes abominables. Atreverse a afrontar los tabúes y a realizar plenamente los deseos es, a la vez, el sueño y la angustia del individuo. Es el motivo por el que estas pulsiones sólo tienen lugar en los sueños, onirismo que esconde muchos deseos que por vergüenza prevalecen inconfesables.

El pudor ante todo lo que atañe a la sexualidad podía tener como consecuencia la inhibición de todo deseo, que se transformaba en temor y en misoginia. Así, lo que en Léa es todavía la expresión disfrazada de un deseo bien real, se convierte algunos años más tarde en la imagen real de juegos amorosos imaginarios.

En el plano literario, dará como resultado la creación de textos que expresen sentimientos sádicos o masoquistas o de escenas eróticas que sitúan el erotismo en el llamado género "fantastique noir": el héroe se duerme al lado de una hermosa mujer y despierta en brazos de un cadáver bajo una horca, utilizándose tópicamente la conocida paranomasia del amor y de la muerte ligada a lo horrible o aún al signo de una ensoñación nostálgica, próxima al dolor²⁶.

26 Charles Baudelaire, transmite un magistral ejemplo en *Le fleurs du mal*. Léase el poema *Les métamorphoses du vampire* in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, pp. 116-117, para ver ilustrado este tópico:

"Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
et que languissamment je me tournai vers elle,
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver".

La cuestión que nos hemos planteado al inicio quedará sin respuesta: la joven del cuadro ¿es vampira? ¿Es víctima de un vampiro? Este monstruo sanguinario posee contornos demasiado vagos e imprecisos para que podamos estar seguros de su existencia. Parece una de esas quimeras, de esas hidras²⁷ que se abaten sobre nosotros cuando nuestros espíritus se turban, para desaparecer, de nuevo, sin dejar rastro, cuando hemos recobrado nuestra serenidad interior.



Encontramos, no obstante, al menos un ejemplo del empleo del motivo del vampiro donde éste no es visto como una amenaza, sino como una tentación con connotaciones positivas: nos referimos a *La morte amoureuse* de Théophile Gautier. En este cuento las simpatías del lector se orientan hacia la vampira, la seductora Clarimonde, contra el austero monje Séraphion que, por motivos que el narrador parece poner en tela de juicio, intenta destruirla apartando al joven Romuald de su influencia.

- 27 Lamb, Charles., *Les chefs - d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1979, p. 66:

“Gorgones et Hydres, et terribles chimères —histoires de Celaeno et des Harpies— peuvent se reproduire dans un cerveau superstitieux —mais elles y étaient avant. Elles sont des transcriptions, des types dont les archétypes sont éternellement en nous. Comment expliquer autrement que des récits que nous savons imaginaires à l'état de veille puissent nous émouvoir tant soit peu ? (...) Que la peur dont je parle soit purement spirituelle, que son intensité étonne quand on sait qu'aucun objet n'est propre à la justifier, qu'elle prédomine à l'âge de la première enfance et de l'innocence: voilà bien des énigmes dont la solution jetterait vraisemblablement quelque lueur sur notre condition prénatale et nous permettrait d'entrevoir le royaume crépusculaire de la préexistence”.

Millán URDIALES

(Universidad de Oviedo)

Un mismo episodio de la vida de San Alejo en varias de sus versiones

El origen de la leyenda de San Alejo es oriental y doble. La versión más antigua se halla en varios manuscritos siríacos, copiados en el siglo VI y compuestos un siglo antes; en ellos no se habla de Alejo sino del *hombre de Dios* y su historia narra cómo un joven de riquísima familia abandona su casa paterna en Roma el mismo día de su boda y se va a Edesa, en Siria; la Roma aquí mencionada es, al parecer, Constantinopla, es decir, la nueva Roma; en Edesa vive de la limosna, ayuna y reza sin desmayo; muere al cabo de algún tiempo y es enterrado en una fosa común; cuando más tarde deciden exhumar su cuerpo para darle mejor sepultura el cuerpo ha desaparecido; este hecho milagroso convierte en leyenda un hecho posiblemente histórico. Esta leyenda parece haberse fundido después con otra, ésta bizantina, la historia de Juan Calibita: éste era un joven también de riquísima familia que abandona en secreto a sus padres para entrar en un convento de Bitinia. Por tentación del demonio le entra tan grave nostalgia que el abad le permite regresar a su casa; pero una vez en Constantinopla no se da a conocer sino que se refugia en una especie de chamizo junto a la casa paterna y vive allí como un mendigo; cuando cree próximo su fin pide que manden venir a su madre, pero ésta sentía aversión por aquel sucio pordiosero y cuando, por fin, acude, aquél está ya agonizando; la madre le reconoce por un devocionario que le había regalado mucho tiempo atrás y prorrumpe entonces en terribles lamentos. Las versiones griegas fueron las que pusieron nombre al *hombre de Dios* y lo llamaron Alejo. La leyenda no se conoció en la Cristiandad de Occidente hasta fines del siglo X, cuando el arzobispo de Damasco, Sergio, se refugió en Roma en el 977 y creó una comunidad greco-romana en torno a la iglesia de San Bonifacio.

Así pues, dos sucesos distintos pero con importantes elementos comunes —la huida del hogar paterno por parte del protagonista el día mismo de su boda, y el regreso al hogar paterno para vivir y morir en él como mendigo anónimo— estaban llamados a encontrar ecos innumerables en todas las literaturas: a lo largo de los siglos los distintos autores iban a ir añadiendo o modificando la historia con elementos nuevos o matices diferentes según la idiosincrasia del autor y los valores vigentes en cada época.

Muchos de los críticos que han estudiado la leyenda y la vida de San Alejo en sus numerosas versiones han subrayado el hecho de que con su conducta causa grandes y gratuitos sufrimientos a sus padres y a su esposa. A los ojos de un lector moderno Alejo se conduce cruelmente con ellos porque, a pesar de verlos llorar por él durante 17 años, no se da a conocer sino después de muerto. Los poetas de las distintas versiones, aunque con matices, y más en las versiones francesas medievales que en la latina del s. X, a la que en gran medida siguen, se percatan de ello y tratan, a su modo, de justificar la conducta de Alejo.

Si bien es verdad que en el Decálogo del Cristianismo el 4º Mandamiento dice "Honrarás a tu padre y a tu madre", lo que dicho en otros términos equivale, sobre todo y entre otras cosas, a no abandonarlos en su vejez o en su invalidez, no es menos cierto que el 1º dice "Amarás a Dios sobre todas las cosas". Éste es el gran conflicto dramático en la vida de Alejo. El lector, al menos el lector de nuestros días, encuentra cruel y gratuita la conducta de Alejo porque ve las cosas desde un punto de vista que pudiéramos calificar como demasiado humano, o, dicho de un modo que suena muy coloquial, no entiende lo que cuesta llegar a ser santo. Alcanzar la santidad representa llevar a cabo lo que en términos eclesiásticos se define como *imitatio Christi*, lo que significa ver las cosas de otro modo, es decir, subordinándolas todas al amor a Dios. De ahí que un crítico como Charles E. Stebbins, que ha editado las versiones francesas de los ss. XIII y XIV de la *Vida de San Alejo*¹, en lugar de aceptar la dureza de corazón de Alejo para con sus padres y esposa, que éstos proclaman en sus lamentos al descubrirlo muerto, ve en tales lamentaciones la prueba de su egoísmo puesto que son incapaces —dice— de comprender el papel y el destino de aquel en su camino hacia la santidad. La versión francesa del s. XIII tiene su fuente en la versión latina en prosa *Vita S. Alexii Confessoris*, de la que es, según Stebbins, "a great amplified version"². Stebbins establece las diferencias entre ellas y subraya a la vez la maestría del autor francés en el manejo de las técnicas que eran tradicionales en las composiciones poéticas latinas, distinguiendo las tres partes, *exordium*, *narratio*, *conclusio*. A propósito del comportamiento de Alejo para con su familia, Stebbins es contundente:

Those who accuse Alexis of heartlessness, cruelty and ingratitude have failed to comprehend God's ways and just what is really involved here. Once an individual has been selected by God to become one of his special few (i. e. a saint), and the former accepts that calling, he must henceforward go all the way in his "imitatio Christi". His saintly program must entail a complete surrender of himself to God, a complete severance with the ephemeral things of this world

1 Stebbins, Charles E., *A Critical Edition of the 13th and 14th Centuries Old French Poem Versions of the "Vie de Saint Alexis"*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.

2 *Ibid.* p. 71.

which could impede his spiritual growth. He must die unto himself, sever all natural bonds, and systematically reduce his ego until he achieves perfect conformity with the Divine Will. The life of a saint is nothing else but the progressive victory of the supernatural over the natural. Everything else must be subordinated to it: love of family, terrestrial goods, glory, etc.³

Todavía añade Stebbins:

In the 11th century version, even greater emphasis is placed on the spiritual blindness of Euphemian. Nowhere in the poem is his role of the paterfamilias more vividly portrayed. He is so spiritually blind that, in v. 410, he asks for Alexis' forgiveness ("Filz, la toue aneme seit el ciel assolude") at the moment that his son is experiencing his greatest triumph and glory in God's very presence.⁴

Aparte de todo esto, hay en las versiones de la vida de San Alejo otro episodio que, a mi juicio, no parece haber llamado la atención de los críticos, un detalle que también se presta a mostrar una especie de dureza de corazón por parte de Alejo, y es el hecho de que sea él mismo quien se dirija a su propio padre pidiéndole albergue y añadiendo además, en su súplica, que se lo conceda por la memoria de aquel hijo a quien tanto ama. Para el gusto moderno este detalle resulta de una crueldad gratuita. El lector actual se pregunta por qué el poeta, o los poetas, no presentan los hechos de modo que fuesen otras las circunstancias más o menos fatales, o incluso el buen corazón de Eufemiano y su sentido de la caridad, las que hubieran provocado que Alejo llegase a alojarse en casa de su padre sin darse a conocer. Hay que añadir enseguida que, en épocas en las que los sucesivos poetas imitan a sus predecesores o se copian unos a otros el relato y los episodios de éste, quizá haya que achacar sólo al primero de ellos —en este caso la versión latina— la peculiaridad del episodio. De todos modos vale la pena comparar el pasaje en las distintas versiones: la latina, las tres francesas medievales y una española de comienzos del s. XVI.

En la versión latina, cuando Alejo se da cuenta de que la nave donde se había embarcado con destino a Tarso, a donde ha llegado en realidad es a la costa romana, dice inmediatamente que se alojará en casa de su padre porque no quiere ser una carga para nadie y porque sin duda no le reconocerán: "Ut autem ipse homo Dei se illuc venire perspexit, dixit in corde suo: Vivit Dominus, quia alicui onerosus non ero, neque alibi ibo, nisi in domum patris mei, quia cognitus illic non ero."⁵

3 *Ibid.* p. 73-74, nota 8.

4 *Ibid.* p. 76, nota 13.

5 *Ibid.* p. 151.

Sabiendo como sabe el lector que Alejo ha vivido de la limosna durante 17 años a la puerta de una iglesia en Edesa, no se explica bien por qué, al verse ahora en Roma, ha de ir precisamente a pedirle albergue a su propio padre. Sin duda la tradición de la leyenda de Juan Calibita venía presionando, desde hacía siglos, en las sucesivas versiones, y en los siglos medievales y en la tradición de la literatura manuscrita resultaba normal que los autores, que tenían mucho de copistas, se siguieran unos a otros, incluso cuando era distinta la lengua en la que se hallasen escritos los manuscritos sucesivos. Esto explicaría que en las versiones que van a seguir a esta latina, de finales del s. X o principios del XI, no les resulte chocante a los distintos autores esta curiosa actitud de Alejo, que, al mismo tiempo, enriquece enormemente el dramatismo y las circunstancias del episodio.

En vista de que Alejo, como dice el texto, ha decidido no ser una carga para nadie y no ir sino a la casa de su padre, resulta quizá menos sorprendente que sea él mismo quien solicite la caridad paterna; iremos viendo también cómo los matices del episodio pueden ir variando y enriqueciéndose; en la *Vita* se dirige a su padre en estos términos: “Serve Dei respice in me, et fac mecum misericordiam; quia pauper sum, et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut Deus benedicat annos tuos, et ei, quem habes in peregre, misereatur”⁶.

Esta discreta alusión a sí mismo (“ei, quem habes in peregre”) va a ir transformándose en las futuras versiones con gran riqueza de matices dramáticos verdaderamente teatrales dado su carácter de personaje incógnito.

El autor de la versión francesa del s. XI, al describir las mismas escenas, nos dice que Alejo, al verse en su patria, teme que su familia le reconozca y le devuelva a la posición social de la que había huído 17 años atrás; Alejo añade que es una situación en la que no hubiera querido encontrarse, dando a entender así que no ha vuelto a Roma por voluntad suya sino por designio divino; la escena se enriquece de modo capital con la mención del dolor que sienten por él sus padres y su esposa, que no han dejado nunca de pensar en él; añade también que espera no ser reconocido, dado el tiempo que ha pasado. Cuando encuentra a su padre en la calle, igual que en la versión latina, es él quien le aborda pidiéndole albergue y añadiendo un detalle singular y de enorme trascendencia literaria: que haga esta caridad por la memoria de su hijo; cuando el que habla así es el propio hijo como personaje incógnito se comprende todo el valor teatral de la situación: el escueto: “... et jube me suscipi in domo tua” de la versión latina se transforma en:

... Quer me herberge por Deu en ta maison:	v. 217
Soz ton degret me fai un grabatun	v. 218
Empor ton fil dont tu as tel dolour. ⁷	v. 219

6 Ibid. p. 151.

7 París, Gaston, *La Vie de Saint Alexis. Poème du XI^e siècle*. C. F. M. A., Paris, 1967, p. 10.

Son novedad, frente al texto latino, la mención de la escalera y el empleo de la palabra *fil*. También es novedad el llanto incontenible del padre al oír mencionar a su hijo.

En la versión francesa del s. XIII hay un detalle sutil y nuevo: el hecho de que Alejo lllore al percatarse de que el país adonde la Providencia ha llevado la nave es Roma:

Vit la terre de Rome u il seut converser. v. 593
Les iex dreça al ciel, si commence a plorer⁸ v. 594

Pero inmediatamente añade que no molestará a ningún desconocido pidiéndole albergue sino que irá a pedirselo a su padre, quien, como en la versión francesa del s. XI, sigue amándole y pensando en él; y añade otro detalle muy humano y muy "literario" psicológicamente: "si es que Dios le concede encontrarlo aún vivo y con buena salud":

Et jure Damredieu qui tot a a saver v. 595
Que ja a estragne home ne vora encombrer v. 596
De son cors herbrigier et servir et garder, v. 597
Mais tot droit a son pere qui tant le puet amer v. 598
Ira por l'amor Dieu son hostel demander, v. 599
Se Diex li done encore vif et sain retrover;⁹ v. 600

En la versión francesa del s. XI, en contraste con la latina y con esta del s. XIII, Alejo no dice que irá a casa de su padre porque no quiere ser una carga para otros: en lugar del "... quia alicui onerosus non ero" de la versión latina y del "Que ja a estrange home ne vora encombrer" de la versión del s. XIII, el poeta enriquece enormemente la escena poniendo en boca del propio Alejo dos estrofas en las que éste reflexiona en voz alta diciendo:

"E! Deus", dist il, "bels reis qui tot governes, v. 201
Se tei ploüst, ici ne volsisse estre. v. 202
S'or me conoissent mi parent d'este terre, v. 203
Il me prendront par pri o par podeste: v. 204
Se jos en creit, il me trairont a perte. v. 205

E neporuec mes pedre me desidret, v. 206
Si fait ma medre plus que feme qui vivet, v. 207
Avuec ma spouse que jo lour ai guerpide. v. 208
Or ne lairai nem mete en lour baillie: v. 209
Nem conoistront: tanz jorz at que nem vidrent."¹⁰ v. 210

8 Stebbins, Charles E., *op. cit.*, p. 41.

9 *Ibid.* p. 41.

10 Paris, Gaston, *op. cit.*, p. 10.

Aquí Alejo no habla para nada de ser gravoso sino que llena de humanidad la escena al mencionar el amor que la familia abandonada sigue profesándole y al decir que, dado el tiempo transcurrido, espera que no le reconozcan.

En el momento de abordar a Eufemiano la versión del s. XIII sigue a las otras dos: Alejo, en vocativo, se dirige a su padre así:

Eufemien, sers Dieu, mon cors ne desprisier, (sic)	v. 611
Aiés merchi, por Dieu, de ce povre pamier,	v. 612
Fai moi dedens ta cort en un lit herbrigier	v. 613
U je ne face a home noise ne destorbier;	v. 614
Fai moi doner t'amosne, molt en ai grant mestier,	v. 615
Por l'amors Alexin, biax sire, le te quier,	v. 616
Ton fil que tu amoies et tenoies tant chier	v. 617
Que Diex le laist encore a Rome repairier	v. 618
Et veoir a tes iex et son cors manoier. ¹¹	v. 619

Aquí el poeta no menciona la escalera sino sólo una cama pero hay algún detalle nuevo: la mención del propio nombre, Alejo, junto a la palabra *fil* y, sobre todo, el deseo de que Dios le conceda volver vivo a Roma para que su padre le vea de nuevo con sus propios ojos: es difícil ir más lejos en el retorcido amor filial de Alejo. Como en las otras versiones, Eufemiano siente también un tremendo dolor al oír mencionar a su hijo y también llora.

En la versión francesa del s. XIV, literariamente muy inferior a las otras dos, la llegada de Alejo a Roma se nos describe en términos muy escuetos; si en la versión del s. XIII se daban detalles sobre la tormenta ("Un vens lor est salis qui fait lor nef torner", v. 586), ahora se dice solo que el viento les jugó una mala pasada, y que Alejo, al percatarse de dónde está, da gracias a Dios y decide también alojarse en casa de su padre:

Mais le vent fist en mer la farse	v. 634
Es mariniers qui le porterent,	v. 635
Quar au port rommain arriverent.	v. 636
Quant il vit ce, Dieu mercia,	v. 637
A tout par li dist: "Plus n'y a;	v. 638
En l'hostel mon pere seray,	v. 639
James aultre ne changeray. ¹²	v. 640

Como en las otras versiones, encuentra a su padre seguido de un gran séquito y la escena se nos describe así:

¹¹ Stebbins, Charles E., *op. cit.*, pp. 41-42.

¹² *Ibid.* p. 117.

A genoillons le salua,	v. 650
Et ne l'osa pere appeler:	v. 651
"Or sergant Dieu, fay hosteler",	v. 652
Dist il, cest pelerin estrange	v. 653
En ton hostel, et nel me change;	v. 654
Mais de ton relief me fai vivre... ¹³	v. 655

En todas las versiones sigue la escena en que Eufemiano le proporciona a Alejo un criado para que le atienda y le cuide. Es de notar que los críticos no parecen subrayar lo paradójico de semejante detalle: un mendigo que ha vivido 17 años de la limosna callejera y que quiere seguir "sirviendo a Dios" del mismo modo en lo que le quede de vida, acepta sin protestar la compañía de un criado; parece como si los autores medievales viesan con naturalidad que, siendo Alejo quien era por su cuna y su estirpe, tuviese un criado, aunque aparentemente fuera un mendigo llegado a Roma, "un pobre peregrino enfermo"; pero, y esto era lo más importante, el criado serviría finalmente para dar testimonio de la santidad de Alejo, para facilitarle recado de escribir y para dar a Eufemiano la noticia de que había muerto. El criado se convierte así en un personaje importantísimo y necesario.

En la versión española de hacia 1520¹⁴ —donde también hay criado— la llegada de Alejo a Roma y la decisión de ir a casa de su padre se nos describen de manera aún más escueta que en las versiones comentadas:

Y aportaron al puerto de Ostia, que es puerto de Roma. E quando vio Alexo que eran ya aportados allí, entendio que era voluntad de Dios y le plazia que fiziese ay penitencia. Y de allí el patrón de la naue tornose a Cicilia. Y Alexo tornose para Roma y aderecó para casa de Eufemiano. Y llegando a su puerta, salió su padre cavalgando con mucha compañía. Y paro se le delante y díxole:

"Eufemiano, da me posada en tu casa, que Dios la depare a tu fijo Alexo!" Quando Eufemiano oyo nom-

¹³ *Ibid.* pp. 117-118.

¹⁴ Rösler, Margarete, *Versiones españolas de la leyenda de San Alejo*, Nueva Revista de Filología Hispánica, III, (1949), n° 4, pp. 329-352. Storey, Christopher, *An annotated bibliography and guide to Alexis Studies (La Vie de Saint Alexis)*, Droz, Genève, 1987. Vega, Carlos A., *La Vida de San Alejo. Versiones castellanas*, Universidad de Salamanca, 1991.

Refiriéndose a la versión española de hacia 1520 escribe M. Rösler (1949: 334): "La Vida de Sant Alexo. Sin mención de autor ni del lugar de impresión. En el Museo Británico. Es el texto que reproducimos en seguida". Y unas líneas más abajo añade: "Según las investigaciones de Henri Thomas, el texto anónimo que aquí se reproduce debe haberse impreso en Sevilla, por J. Varela de Salamanca hacia 1520." Sin embargo, para Storey parece como si Varela de Salamanca fuese el autor, toda vez que en su listado bibliográfico se lee "Varela de Salamanca, J., *La Vida de Sant Alexo*, Seville, (no publisher's or printer's name), 1520 (?), 16 pp." Carlos Alberto Vega reproduce esta misma versión de la profesora Rösler además de otras dos anteriores, una del s. XIV y otra del XV, nunca antes impresas ni publicadas. Vega, (como Storey) cree, siguiendo a Thomas, que Varela de Salamanca es el autor del libro de cordel de hacia 1520 y además menciona a continuación (pp. 97-98) la existencia de otra versión más antigua del mismo texto, atribuida por Vindel y otros a Juan de Burgos y conservada también en la British Library e impresa hacia 1497.

brar a su hijo, perdio el sentido del coraçon. Y si no lo tovieran cayera del cavallo en tierra, y estouo ay un rato¹⁵.

Las voces y los sonoros llantos de los presentes alertan a la esposa de Eufemiano, quien al oír que aquel peregrino había mencionado a Alejo, también se desmaya, se cae al suelo y tarda en volver en sí.

En esta versión española la decisión de Alejo de pedir albergue a su padre ni siquiera se presenta en fase de previa reflexión: se nos dice simplemente que Alejo fue de Ostia a Roma y que, una vez allí, se dirigió directamente a la casa de su padre. Es muy interesante el detalle de que era “voluntad de Dios” el que hiciera “penitencia” precisamente allí, en Roma: esto representaría la prueba más dura en la ascética renuncia de su familia por parte de Alejo. Salir victorioso de tal prueba no dándose a conocer y llegar a morir como un peregrino anónimo en la casa de sus propios padres era la manera más evidente y mejor de demostrar que “amaba a Dios sobre todas las cosas”.

La escena aparece aquí muy amplificada porque el autor se extiende en un diálogo dramático, primero entre Alejo y Eufemiano y después entre Alejo y su madre, un diálogo paralelísticamente repetido; en este diálogo, Alejo siempre de incógnito, se finge un peregrino que ha convivido mucho con el verdadero Alejo; todo ello redobla el dolor del padre y de la madre: ésta se golpea la cara, se tira de los cabellos e impreca a su hijo en términos muy duros: “Fijo mio Alexo ¡qual es tu coraçon tan duro y tan cruel y como lo puede sufrir la voluntad de no venir a ver esta triste tu madre!”¹⁶. La versión española es un ejemplo excelente de cómo una situación poco lógica va enriqueciéndose con elementos nuevos hasta conseguir un dramatismo barroco. El equívoco de Alejo, hablando de sí mismo de modo encubierto cuando invoca la caridad de su padre, enriquecido por el doblete, barroco también, de repetir la escena con su madre, representa el cenit de la situación.

Como hemos podido ver, a través de estas cinco versiones, que cubren un período de cinco siglos, la petición de un albergue por parte de Alejo a su propio padre, aparece con matices distintos; en la más antigua, la latina, se presenta simplemente como un deseo de no ser una carga para nadie que no sea la propia familia, idea que parece haber seguido muy de cerca la versión francesa del s. XIII; las otras, en lugar de eso, o bien enriquecen la escena con nuevos aspectos, o bien afirman que Alejo aborda a su padre sin más. La mejor en mi opinión es la francesa del s. XI, como apunta Ch. Storey¹⁷, frente a la opinión de Stebbins, que considera superior a la del s. XIII, editada por él. La escena, como ya hemos dicho, resulta sorprendente para el lector moderno. Sin embargo, se repetía de versión en versión, sin que ninguno de los autores la creyese impro-

¹⁵ Rösler, Margarete, op. cit. p. 340.

¹⁶ Ibid. p. 340.

¹⁷ Storey, Ch., op. cit., p. 59: “Stebbins believes, wrongly in my view, that the 11th century version of the *Vie de Saint Alexis* is “vastly inferior” to the 13th century version”.

pia o fuera de lugar, a causa sin duda del prestigio de la tradición, de la *auctoritas* que representaba la letra escrita.

Bibliografía

- PARIS, Gaston. *La Vie de Saint Alexis. Poème du XI^{me} siècle*. Paris: C. F. M. A., 1967.
- RÖSLER, Margarete. *Versiones españolas de la leyenda de San Alejo*, Nueva Revista de Filología Hispánica, III. N° 4, 1949.
- STEBBINS, Charles E. *A Critical Edition of the 13th and 14th Centuries Old French Poem Versions of the "Vie de Saint Alexis"*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974.
- STOREY, Christopher. *An Annotated Bibliography and Guide to Alexis Studies (La Vie de Saint Alexis)*. Genève: Droz, 1987.
- VEGA, Carlos A. *La Vida de San Alejo. Versiones castellanas*. Universidad de Salamanca, 1991.



Daniela VENTURA

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

L'Heptaméron de Marguerite de Navarre: un recueil de "véritables histoires"

La fiction narrative de l'*Heptaméron* s'ouvre dans une ambiance à l'air historique. Réminiscence du cadre boccacien, le déluge qui frappe les visiteurs des "bains des Monts Pyrénées" et l'histoire des brigands qui suit, donnent au lecteur une impression très vive de réalité. Certains chercheurs sont de l'avis que ce cadre fictif n'en est pas un, dans le sens où sous le masque des devisants se cacheraient des personnages réels et plus précisément l'entourage de Marguerite. En ce qui concerne les nouvelles, si l'on en croit Pierre Jourda, quatorze des soixante-douze récits sont des histoires vraies et les autres sont, pour la plupart, fort probablement tirées de versions transmises oralement de faits anecdotiques réels. D'ailleurs, étant donné que la tradition orale et la tradition écrite du conte et de la nouvelle ne sont pas encore nettement séparées, il est difficile d'établir une distinction précise entre le récit d'un événement tel qu'il s'est réellement passé (les "faits divers") et le récit qui se veut le produit de l'invention de l'auteur. D'autant plus que, dans l'entourage de Marguerite, les histoires aussi bien écrites qu'orales étaient transmises de bouche à oreille et passaient d'un cercle à l'autre.

Or, que les faits narrés —aussi bien dans le cadre "fictif"¹ que dans chacune des nouvelles— soient authentiques ou non, n'empêche que tous les efforts de l'auteur visent à persuader les lecteurs de la véracité de ces faits². Mais, ce souci de vérité, qui attire notre attention aujourd'hui, ne caractérise pas seulement notre auteur et n'est guère nouveau. On remarque cette inquiétude chez bon nombre de conteurs avant et après Boccace et notamment à la Renaissance

1 La "fiction" du déluge, comme le souligne Luce Guillermin, a une fonction d'accréditation qui « porte et ne porte que sur l'énonciation elle-même. ». Luce GUILLERMIN, "L'exemple fondateur du dispositif boccacien", in *La Nouvelle*, ouvrage collectif sous la direction de B. Alluin et F. Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990 (Coll. UL3), p. 47.

2 Certes, dira-t-on, tous ces procédés d'authentification du narré ne sont pas nouveaux dans le genre de la nouvelle. On avait déjà pu constater cette tendance dans certains récits bref du Moyen Âge, bien que ce soit Boccace qui a fait naître la "mode" de la nouvelle comme genre littéraire. C'est, en effet, le *Décameron* qu'un grand nombre de conteurs prendront comme exemple pour la rédaction de nouvelles qui ont sillonné la production littéraire du XVe siècle, de la Renaissance et du Siècle d'Or espagnol. Le *Décameron*, comme le remarque E. Auerbach (*Mimésis*, Paris, Gallimard, 1946) «pour la première fois depuis l'antiquité, fixe un certain niveau stylistique où la relation d'événements réels tirés de la vie contemporaine est susceptible de faire l'objet d'un divertissement raffiné.»; une relation, ajouterions-nous, qui se présente et s'accrédite comme vraie. Marguerite de Navarre, pour sa part, suit l'exemple boccacien adaptant, néanmoins, ce genre venu de l'autre côté des Alpes au goût et à la pensée des Français de l'époque.

aussi bien en France qu'en Italie, et en particulier chez les plus fidèles au dogme de l'Église. Marguerite de Navarre, imbibée d'Humanisme et des enseignements du Dogme, réalise en France ce que certains conteurs transalpins avaient déjà fait, c'est-à-dire une sorte de "sacralisation" de la nouvelle.

Or, la question qui se pose est la suivante: à quoi doit-on cette inquiétude, d'ailleurs remarquable chez Marguerite, pour dire vrai et, notamment, pour que le lecteur croie vrai ce qu'on lui raconte? S'agit-il de la rituelle *captatio benevolentiae* ou serions-nous plutôt face à un impératif imposé par la rhétorique? Et, au juste, avec quel but (s'il y en avait un) l'auteur s'efforcerait-il de faire passer sa fiction pour vraie?

Pour essayer de répondre (ou du moins d'ébaucher une réponse) à ces questions, il faudra avant tout retrouver et analyser les techniques discursives persuasives, souvent accompagnées de "marques" implicites et explicites dirigées à "faire vrai", qui pullulent dans le recueil de Marguerite. Il sera, par la suite, nécessaire d'en comprendre le fonctionnement, la nature et les origines. Finalement, on essaiera de démêler l'écheveau pour en retrouver le bout et donner, enfin, des conclusions.

1. Des techniques pour "faire vrai"

Afin que le lecteur croie vrai ce qu'on lui raconte, l'auteur met en œuvre, dès la première nouvelle sous forme de préambule, des procédés d'authentification assez riches et variés. On pourrait les résumer essentiellement en deux types: les posés et les supposés. C'est très fréquemment par le recours à des marques explicites telles que, à titre d'exemple, les précisions spatio-temporelles (les *loci a loco et a tempore*) et les noms des personnages (les *loci a persona*), que notre auteur donne l'impression de vérité:

En le duché de Milan, du temps que le grand-maître
de Chaumont en était gouverneur, y avait un gentil-
homme nommé le seigneur de Bonnivet qui depuis,
par ses mérites, fut amiral de France³.

Dans l'*Heptaméron* le rapport d'un témoignage est de loin le plus fréquent. Dans ce cas le devisant, à qui le narrateur omniscient délègue la totalité de l'instance narrative, présente son récit comme lui étant parvenu d'un homme ou d'une femme "de bien"⁴. Cette personne peut être aussi bien l'acteur que le témoin oculaire du fait. Ce dernier cas de figure est assez courant. Il arrive souvent que le rapporteur de l'événement soit un ami intime du narrateur, dont la probité et la sincérité ne sauraient, par conséquent, être mises en doute. Pour Marguerite, comme pour Vigneulles ou Bandello, toute proportion gardée, vaut l'opinion que l'accréditation du narré ne sert, en fait, qu'à présenter les récits comme venus de

³ Marguerite de NAVARRE, *Heptaméron*, Paris, Flammarion, 1982, nouv. XIV, p. 152.

⁴ Vous voudriez donc, dit Parlamente, avoir votre heure après que votre dame aurait eu la sienne, comme fit un gentilhomme d'auprès de Valence en Espagne, duquel un commandeur, fort homme de bien, m'a fait le conte ? », Marguerite de NAVARRE, op. cit., nouv. XXII, p. 445.

source digne de foi. Pourtant, ni Vigneulles ni Bandello n'insistent autant que Marguerite sur l'honnêteté des rapporteurs. Pour Marguerite il ne suffit pas de suggérer: il semble indispensable que le fait, quel qu'il soit, soit rapporté par une personne véridique dont on puisse prouver, dans toute occasion, l'honnêteté. En effet, dans le genre de la nouvelle c'est essentiellement la personne du conteur ou de la société conteuse (et seulement par la suite, la façon de présenter l'histoire) qui assume le rôle le plus important au niveau de la persuasion. Dans l'*Heptaméron*, en particulier, c'est toujours le devisant qui se porte personnellement garant du narré, se présentant comme témoin du fait raconté. Et même dans le cas où il ne serait pas en mesure de garantir directement la véracité de son histoire, il en assume toute responsabilité par le témoignage de quelqu'un qui serait totalement digne de foi.

C'est avec le même dessein d'induire subrepticement le lecteur à ajouter foi à ce que l'on lui raconte, que l'auteur recourt à certaines marques implicites telles que l'omission volontaire de renseignements:

En la ville de Paris, il y avait un prieur de Saint-Martin-des-Champs, duquel je tairai le nom pour l'amitié que je lui ai portée⁵.

Si, d'une part, le fait de cacher l'identité des protagonistes d'un récit pouvait représenter un soupçon au détriment de sa véracité supposée, de l'autre, ce même fait, une fois présenté par des garants dignes de foi, rend la trame plus captivante. Chez le lecteur devait sûrement naître la curiosité de savoir qui étaient ces personnages dont les noms avaient été si ingénieusement masqués.

Une fois que le conteur à la première personne ou la société conteuse (comme c'est le cas dans l'*Heptaméron*) ont montré leur crédit auprès du lecteur/auditoire, la véracité de la nouvelle devrait aller de soi et, pourtant, on tient à l'authentifier, l'accréditation étant, non seulement, une constante chez notre auteur, mais aussi, comme le remarque Krystina Kasprzyk, «la loi du genre»⁶. En effet, notamment chez Marguerite, tous les recours visant à "faire vrai" ne représentent que la suite logique de la "loi" narrative suggérée (et, ensuite, imposée) par Parlamente, la plus âgée des devisants, selon laquelle chaque membre de la compagnie est censé raconter «quelque histoire qu'il aura vue ou bien ouï dire à quelque personne digne de foi»⁷. Mais les procédés dont se sert notre auteur ne se limitent guère à être posés ou supposés dans la narration. Les devisants vont bien plus loin en protestant la vérité du narré (ou d'une partie du narré) à l'aide de formules telles que les performatifs⁸ de vérité qui répondent aussi à une exigence préalable à la narration, c'est-à-dire, comme le rappelle Longarine, «qu'il

⁵ Ibid, p. 224 (nouv. XXII)..

⁶ Krystina KASPRZYK, "Les thèmes folkloriques dans la nouvelle française de la Renaissance", in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, mars 1966, n° 18, p. 27.

⁷ Marguerite de NAVARRE, op. cit., p. 48 (Prologue).

⁸ Terme emprunté à la linguistique que nous appliquons à certaines formules —telles que "Il est vrai que", "Je jure que", etc.— ayant comme but d'assurer le lecteur de la véracité du contenu (ou d'une partie spécifique) de la narration.

faut ici dire vérité»⁹. C'est ainsi que Simontaut affirme qu'il ne dira que "pure vérité". Dagoucin, de sa part, promet qu'il la dira «si purement qu'il n'y aura nulle couleur pour la déguiser»¹⁰. On dira la vérité coûte que coûte; même si cela peut blesser la sensibilité de certains membres de la compagnie et en dépit de ce qu'il pourrait arriver, comme le rappelle Simontaut: «mon conte n'est pas très net. Mais vous m'avez donné congé de dire la vérité, laquelle j'ai dite»¹¹.

Or, une autre question se pose à ce point: de quelle vérité peut-on parler dans l'*Heptaméron*?

2. Une question de "foi"

Il faudra d'emblée considérer que la vérité telle que Marguerite la conçoit est un concept qui se rapproche voire se confond avec celui d'honnêteté. En d'autres mots, à la lecture de l'*Heptaméron*, on ne doit pas s'attendre à une vérité événementielle, parfois, comme nous l'avons vu, on a pu prouver la véracité de certains épisodes racontés. La donnée précise, historique, telle que nous pouvons la concevoir aujourd'hui, n'inquiétait pas le moins du monde notre auteur. Sa vérité à elle n'était pas non plus d'un ordre philosophique, mais plutôt une question de "foi". En ce sens Marguerite de Navarre ne fait pas exception. Comme le met très bien en évidence G. Pérouse «lorsque, tout au long du XVI^e siècle comme au Moyen Age, nous voyons les auteurs des narrations brèves s'épuiser à affirmer l'authenticité de leurs récits, [...] nous devons comprendre que leurs déclarations ne portent pas sur la teneur même de l'histoire mais sur le fait qu'ils empruntent *aujourd'hui* cette histoire à un bon garant, auteur ou premier narrateur qui accrédite le récit»¹². Le lecteur, pour sa part, se montre tout à fait disposé à croire à ce qu'on lui raconte; car si les conteurs de nouvelles de la Renaissance éprouvent encore le besoin d'apprendre aux lecteurs ce qui est vrai et ce qui est faux, il n'en est pas moins vrai que les lecteurs eux-mêmes cherchent à être réconfortés en ce sens. C'est notamment de ce genre de récit (la nouvelle), si proche de la réalité de tous les jours, que le public, s'identifiant avec les personnages de l'histoire, s'attend à ce qu'on lui raconte la "vérité"¹³.

N'empêche que l'on continue de s'interroger sur le besoin du conteur de faire passer ses nouvelles pour de véritables histoires. Ne serait-il pas suffisant d'induire subrepticement le lecteur à croire vrai ce qu'on lui raconte? Y aurait-il,

9 Marguerite de NAVARRE, op. cit., nouv. LXII, p. 445.

10 Ibidem.

11 Marguerite de NAVARRE, op. cit., nouv. LII, p. 396.

12 Gabriel-André PÉROUSE, "Le Parangon dans la novellistique du XVI^e siècle", in *Le Parangon de Nouvelles*, Paris-Genève, Droz, 1979, p. LXXXIII.

13 On arrive à cette conclusion non seulement en étudiant attentivement les incipit des recueils soi-disant "sérieux", mais notamment en observant ces recueils (d'ailleurs exceptionnels) où les auteurs font ouvertement fi de tout souci de vérité. Nous en avons un exemple remarquable chez Des Périers qui, dans la nouvelle sous forme de préambule servant d'introduction à son recueil (*Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, 1558), avertit ses lecteurs pour qu'ils ne se créent pas de fausses attentes à l'égard du contenu de la narration. Il s'écrie: «j'ai voulu faindre quelques noms tout expres pour vous monstrier qu'il ne faut point plorer de tout cecy que je vous compte: Car peult estre qu'il n'est pas vray». (Bonaventure DES PÉRIERS, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, Paris, Champion, 1980, p. 15-16).

peut-être, un lien nécessaire entre la nouvelle en tant que genre littéraire et la vérité?

3. Le rapport nouvelle/vérité

a) *Le rapport génétique*. Dans la nouvelle le rapport de dépendance à l'égard de la vérité naît des exigences même du genre, qui n'était à l'origine qu'un compte rendu oral des faits divers. C'est Lope de Vega qui, entre autres, alimente cette thèse. Dans la lettre à Marcia Leonarda (alias Marta de Nevares), inscrite dans son recueil ayant pour titre *Novelas a Marcia Leonarda* (1621), il éclaircit l'un des problèmes les plus épineux à propos des origines du genre de la nouvelle. Si d'une part, l'auteur s'empresse de souligner que le fait d'écrire des nouvelles —un genre, dit-il, plus utilisé par les Italiens et les Français que par les Espagnols¹⁴—, constitue pour lui une expérience tout à fait inédite, de l'autre il remarque qu'il connaissait déjà le contenu de ce genre, bien que sous une autre dénomination:

En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de
hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos.
Éstos se sabían de memoria, y nunca, que yo me
acuerde, los vi escritos¹⁵.

Ce passage, à notre avis absolument révélateur pour la recherche sur les origines de ce genre si controversé, nous confirme l'exactitude de la vision d'Eikhenbaum, d'après qui «Le roman est une forme syncrétique [...], la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire. Le roman vient de l'histoire, du récit de voyages; la nouvelle vient du conte, de l'anecdote»¹⁶. La vision de Lope de Vega, d'une clarté foudroyante, ouvre, me semble-t-il, des perspectives nouvelles pour l'interprétation de certains "signes" qui marquent ce genre mineur de la littérature de la Renaissance. Notre conteur parle de mémoire et de tradition orale. Ce sont les "habitués" des veillées qui se transmettaient un savoir ancestral par le biais du récit aussi bien d'un passé révolu que de "faits divers". Qu'on le retrouve dans une taverne¹⁷, dans une hôtellerie¹⁸, dans une "Escaigne"¹⁹ de

14 «[...] este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles [...]». Nous soulignons. Félix Lope de VEGA CARPIO, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Aguilar, 1990, p. 13.

15 Ibidem.

16 B. EIKHENBAUM, "Sur la théorie de la prose", *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, Coll. "Tel Quel", 1965, p. 202.

17 C'est dans une taverne, et plus précisément "chez la mere Gillette", que selon Alcripe « en la compagnie de plusieurs touillautz [...] en buvantz du meilleur et plus frais, furent recitées maintes joyeuses histoires et plaisans contes, tant frais que salez ». Philippe d'ALCRIPE, *La Nouvelle Fabrique*, Paris-Genève, Droz, 1983, p. 9.

18 Dans l'un des chapitres du *Don Quichotte*, où il est question de livres de chevalerie, l'hôtelier se souvient avec plaisir que « Dans le temps de la moisson, quantité de moissonneurs viennent se réunir ici les jours de fête, et, parmi eux, il s'en trouve toujours quelqu'un qui sait lire, et celui-là prend un de ces livres à la main, et nous nous mettons plus de trente autour de lui, et nous restons à l'écouter avec tant de plaisir qu'il nous ôte plus de mille cheveux blancs. ». Miguel de CERVANTES, *Don Quichotte de la Manche*, texte traduit par Louis Viardot, Paris, Flammarion, 1969, vol. I, ch. XXXII, p. 312.

19 Du public des veillées nous parle avec plein de détails E. Tabourot dans ses *Bigarrures du Seigneur des Accords*. Il nous raconte qu'en Bourgogne, lors des longues soirées d'hiver, les vigneron (notamment les plus jeunes) se réunissaient dans des "Escaignes", c'est-à-dire « un taudis, ou bastiment composé de plusieurs perches

Bourgogne ou à la belle étoile, notre public des veillées laissait toujours la parole à celui qui en savait davantage. Autrefois, comme le souligne Claude Michelet, «Il y avait toujours un vieux, plein d'humour et de mémoire, qui racontait des histoires de jadis. Grâce à lui, le passé vivait, se mêlait au présent, établissait un lien solide entre les générations»²⁰.

Si le bouche à oreille était à un moment donné le seul moyen de transmission de ce type de récit, le conteur improvisé, lors des veillées ou dans une ambiance familière, était censé être crédible, qualité qui allait de pair avec son honnêteté supposée. Dans ses *Apophtegmes*, Étienne Tabourot rappelait, bien que de manière ironique, vu le contenu et la finalité de son œuvre, l'importance de la figure de l'orateur pour la crédibilité de son discours. Citant les Anciens, il soulignait que «le langage prend sa force par la bouche de celui qui le profère; [...] il y a grande différence d'introduire sur un eschauffaut quelque pantalon, ou messer Horatio»²¹.

b) *Le rapport au sens final*. Avec le passage de l'oral à l'écrit (la nouvelle en tant que genre littéraire), on assiste à la "passation" de certains éléments propres du récit que l'on transmettait de bouche à oreille. Encore ancrée à une tradition essentiellement orale, la nouvelle en tant que genre littéraire doit encore être rapportée par quelqu'un qui soit digne de toute foi pour être crue. Comme le remarque fort à propos G. Pérouse «la nouvelle beaucoup plus que le roman, suppose relation de qui l'apporte à qui la reçoit»²².

Le conteur de nouvelles, aussi bien en France qu'en Italie et même en Espagne, hérite le "devoir" implicite de dire la vérité que l'on trouve chez les conteurs des veillées pour qui la crédibilité était la condition *sine qua non* pour établir le contact avec l'auditoire. Sans cette relation qui sous-entend la confiance, il n'y aurait pas de narration. L'*incipit*, fonctionnant comme lieu d'authentification du narré, représente, d'une certaine manière, le passage (heureux) du récit oral à la narration écrite. Pour obtenir le contact avec son lecteur, le conteur met en œuvre une stratégie persuasive ayant le but de montrer avant tout sa crédibilité et bonne foi. Il s'agit d'un discours éloquent emprunté, en grande mesure, à la rhétorique et notamment à l'*éthos*. Dans le livre II de la *Rhétorique*, Aristote, mettant l'accent sur les caractéristiques que l'orateur doit nécessairement posséder pour inspirer confiance à son auditoire, soulignait que:

fichées en terre en forme ronde, repliées par le dessus et à la sommité; en telle sorte, qu'elles représentent la testière d'un chapeau, lequel après on recouvre de force moles, gazon et fumier, si bien lié et meslé que l'eau ne le peut pénétrer. ». C'est là que se trouvent déjà « les plus belles filles de ces vigneronns avec leurs quenouilles et autres ouvrages, et y font la veillée jusques à la minuit ». Si la réunion a comme but principal (ou du moins avoué) de mieux supporter l'inclémence de la mauvaise saison, en réalité on s'y retrouve pour bavarder, raconter des anecdotes, bref faire passer le temps agréablement. En effet « c'est chose certaine que quand l'Escaigne est pleine, l'on y dit une infinité de bons mots et contes gracieux ». Étienne TABOULOT, Les Escaignes dijonnaises, in *Les bigarrures du Seigneur des Accords*, Genève, Slatkine, 1969, p. 206-7.

20 Claude MICHELET, *J'ai choisi la terre*, Editions Robert Laffont, Pocket, 1975, rééd. 1981, cité dans *Le Monde de l'Education*, n° 229 sept. 1995, p. 120.

21 Étienne TABOULOT, *Apophtegmes du Sieur Gaulard*, in *Les bigarrures du Seigneur des Accords*, op. cit., p. 181.

22 Gabriel-André PÉROUSE, "Des nouvelles 'vrayes comme Evangile'", in *La Nouvelle*, op. cit., p. 91.

Quant aux orateurs, ils inspirent confiance pour trois raisons; les seules en dehors des démonstrations qui déterminent notre croyance: la prudence, la vertu, et la bienveillance [...] si l'orateur semble avoir toutes ces qualités, il inspire confiance à ceux qui l'écoulent²³.

C'est ainsi que le Stagirite expliquait le fonctionnement de l'*éthos* rhétorique. Si l'on passait ce concept à la littérature, et notamment aux nouvelles de notre auteur, nous constaterions que l'*éthos* occupe une place prépondérante dans l'*Heptaméron*. Certes, l'*éthos* rhétorique n'est pas tout à fait comparable à celui que l'on peut remarquer chez Marguerite et cela pour deux raisons essentielles:

- a) Lorsqu'on parle d'*éthos* chez Aristote on parle d'*éthos* rhétorique;
- b) Aristote considère que l'*éthos* doit se dégager avant tout du discours plus ou moins implicitement. Il affirmait, en effet, que l'

on persuade par l'*éthos*, lorsque le discours est élaboré de telle manière qu'il fait que l'orateur devienne digne de considération. Or il faut remarquer que ce crédit doit aussi venir de l'adresse du discours et non pas seulement de l'opinion qu'on a de celui qui parle²⁴.

Le récepteur, donc, devra conclure qu'un tel est sage, vertueux et bienveillant non seulement pour sa personne mais notamment d'après son discours. Or, dans l'*Heptaméron* on renverse les données de sorte que l'on présente quelqu'un d'abord comme digne de foi, pour qu'il fasse ensuite son récit. L'*éthos*, alors, n'est plus déduit, mais induit par le narrateur²⁵. Cela est assez évident, puisque, la nouvelle, tout en étant assez souvent lue en public, voire rapportée oralement, reste une narration écrite ayant comme but principal d'amuser, de divertir; une narration où la figure du narrateur à la première personne ne peut qu'être imaginée par le lecteur qui n'a d'autres renseignements sur lui que ceux qu'il a reçus du narrateur lui-même. Le lecteur ne peut que lui faire confiance sur la base des données reçues. Comme les sujets traités dans les nouvelles ne sont ni de l'ordre de la justice ni de la philosophie, et qu'ils n'illustrent pas des faits indiscutables, il va falloir que le conteur mérite la confiance du lecteur. Pour être digne de crédit, le conteur est censé être honnête homme.

D'après le Stagirite, en effet,

les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et une confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute²⁶.

23 ARISTOTE, *Rhétorique*, I, 1378 a 6-14, Paris, Les belles Lettres, (Coll. Guillaume Budé), 1967-1989, I.

24 Ibid, I, 1356 a 5-10.

25 Pour plus de renseignements au sujet de l'*éthos* consulter le travail de Michel LE GUERN, "Éthos et argumentation", in *Argumentation et valeurs*, (5e colloque d'Albi), Toulouse, 1984, pp. 292-299.

26 ARISTOTE, *Rhétorique*, op. cit., I, 2, 1355b.

Chez Marguerite, à cette qualité d'honnêteté s'ajoute celle de bon chrétien; deux qualités indissociables qui caractérisent la société conteuse de l'*Heptaméron*. C'est que, comme le disent les Saintes Écritures, le mensonge est un péché, notamment à une époque où la parole d'un homme a encore la valeur d'une déclaration écrite et signée devant des témoins. Comme le dit G. Pérouse « le mensonge est une perversion de la parole, laquelle a été donnée à l'homme pour dire sa pensée: l'honnête homme, le bon chrétien dit la vérité et parle pour être cru »²⁷.

De plus une "forme fondamentale" comme la nouvelle —venue de l'anecdote, des faits divers, imitant les actions humaines et donnant l'*imago mundi*— ne peut être que facilement crédible, comme le soulignait Bonciani²⁸, l'un des rarissimes "théoriciens" (pour ne pas dire le seul) du XVI^e siècle de la nouvelle. Un genre qui, au dire de Scarron, est « bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens »²⁹. La réalité dépasse, en ce sens, la fiction si bien élaborée soit-elle.

[...] les cinq journées étaient accomplies de si belles histoires qu'elle [Oisille] avait grand peur que la sixième ne fût pareille; car il n'était possible, encore qu'on les voulût inventer, de dire de meilleurs contes que véritablement ils en avaient racontés en leur compagnie³⁰.

Mais si ce qui est très proche de notre réalité est facilement crédible, à quoi bon l'accréditer dans la nouvelle? Certes, le "banal" est crédible, mais pour cette raison même prévisible, et, disons-le, le "déjà vu" ne déchaîne pas l'enthousiasme, ne touche pas. C'est avec le bonheur et la formule stéréotypée de "Ils vécurent longtemps heureux" que terminent tous les contes et, actuellement, même les films "roses". On n'a rien à raconter d'une vie paisible où rien d'étonnant ne se passe. C'est cela: la nouvelle, tout en racontant des faits qui appartiennent à la sphère du quotidien, se consacre à l'inusuel, à l'étrange, bref à la "nouveaueté" qui vient casser la routine de tous les jours. C'est justement à cause de cette dimension imprévisible, qui s'instaure furtivement dans la réalité la plus

27 Gabriel-André PÉROUSE, "Des Nouvelles 'vraies comme Evangile'", op. cit., p. 93.

28 Les théoriciens du *Cinquecento* sentaient le besoin de développer une théorie des genres littéraires. En ce qui concerne les genres traditionnels, Aristote et Horace servaient comme références rigoureuses, mais pour les genres "modernes" il fallait chercher de nouvelles règles de composition ou bien appliquer aux nouveaux genres certaines normes valables pour les genres reconnus. Francesco Bonciani, qui cherchait à théoriser la nouvelle dans sa *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), emploie les deux méthodes à la fois, ayant recours d'un côté, à la poétique d'Aristote en ce qui concerne les règles de l'imitation et pour les détails de la composition (notamment pour les nouvelles tragiques) et de l'autre décelant les traits distinctifs du genre et donnant comme modèle à suivre le *Décameron* de Boccace.

29 Paul SCARRON, *Le Roman Comique*, Paris, Gallimard, "Coll. Folio", 1985, p. 165-6. Il fait notamment référence à la nouvelle espagnole qu'il nomme "historiette espagnole" (op. cit., p. 346).

30 Marguerite de NAVARRE, op. cit., p. 385.

banalisée, que la nouvelle ébranle notre croyance car, comme le disait Aristote «il est en effet vraisemblable qu'il se produise de l'in vraisemblable»³¹. Voilà pour-quoi il va falloir que notre conteur authentifie la narration; Boileau l'avait très bien compris: «L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas»³².

Mais il y a une autre raison importante qui entraîne Marguerite de Navarre, tout comme bien des conteurs de son époque, à authentifier ses narrations. Celle-ci a affaire à l'intention exemplaire, didactique et moralisatrice de la nouvelle. Car, bien que la finalité ludique soit intrinsèque au genre lui-même (il suffit de rappeler que les devisants de l'*Heptaméron* racontent des nouvelles pour faire passer le temps agréablement), il n'en est pas moins certain que, notamment chez notre auteur, le *docere* reste un but à atteindre.

Pour être digne de louange, toute nouvelle doit, comme le remarquait Tirso de Molina³³, respecter le double précepte de l'art. Certes, il y a des conteurs qui ne cherchent pas, du moins d'une manière explicite, à enseigner: c'est le cas des recueils essentiellement récréatifs tels que (pour ne rester qu'en territoire français) Des Périers, Jacques Yver, Alciipe. Cela étant, eux aussi, par le contenu même de leurs récits, ils induisent (inconsciemment?) à la réflexion. La nouvelle est toujours chargée de signification exemplaire. Mais que dira-t-on des nouvelles où le gros rire est roi? Je répondrai à cette question par une autre question empruntée, celle-ci, à Noël Du Fail: «*Ridentem dicere verum quid vetat?*»³⁴. Ce qui, dit en d'autres mots, voudrait dire, qu'il y a toujours une morale (vraie ou humoristique) à tirer d'une nouvelle, qu'elle nous émeuve ou qu'elle nous fasse rire à gorge déployée.

Marguerite, elle, traite ses sujets d'un air sérieux, souvent grave, parfois dramatique, le grivois n'étant ni dans son style ni adapté à son sexe ni à sa position sociale. Ses nouvelles sont conçues et présentées par la société conteuse comme un divertissement honnête et fructueux³⁵. En réalité, si la décision à prendre, à propos du type de passe-temps à choisir, était retombée exclusivement sur Oisille, la dame la plus âgée de la compagnie, il est sûr et certain que la lecture publique des Saintes Écritures aurait largement suffi. C'est en lisant la "sainte parole et la bonne nouvelle" que cette dame trouve, dit-elle, le "contentement" de son esprit. Tout le monde approuve cette proposition avec, pourtant une condition: on lira la Bonne Nouvelle le matin, mais pour le reste de la journée il

31 ARISTOTE, *Poétique*, XXV, 61b 11, Paris, Seuil, 1980, "Coll. Poétique".

32 Nicolas BOILEAU, *Art Poétique*, in *L'art poétique, épigrammes et autres poésies*, Milan, Signorelli, 1933, chant III, ligne 50, p. 25.

33 «aquellas novelas merecerán alabanza que en sucesos ejemplares y en las palabras honestas, satisfaciendo el gusto no depravaren las costumbres». Gabriel TIRSO de MOLINA, *El deleytar aprovechando*, cité par André Nougué in *El Bandalero de Tirso de Molina*, Madrid, Castalia, "Col. Clásicos", 1979, p. 40.

34 Noël DU FAIL, *Baliverneries ou contes nouveaux d'Eutrapel*, in *Œuvres facétieuses*, (tome I), Paris, Paul Daffis éditeur, 1874.

35 Cette opinion sur la nécessité de se distraire en nourrissant à la fois l'esprit n'était pas propre à notre auteur. Erasme, lui, était du même avis lorsqu'il écrivait que «la vraie gaieté naît d'une conscience pure et sans tache; les propos véritablement enjoués sont ceux dont on est toujours ravi d'avoir été l'auteur ou l'auditeur, dont le souvenir nous plaît toujours, et non pas ceux qui nous font bientôt rougir de honte et tourmentent de remords notre conscience. ». ERASME, "Le banquet religieux", in *Colloques, Erasme*, Paris, Robert Laffont, 1922, p. 234.

faudra trouver un autre passe-temps qui, tout en étant aussi honnête, soit plus "plaisant". Mais ce n'est pas tout. Encore faut-il que ce divertissement soi-disant "plaisant" «ne soit pas dommageable à l'âme»³⁶. Le choix tombe sur la nouvelle, un genre profane, certes, bien que "sage"³⁷ et véritable. D'autre part, la nouvelle se prête à être commentée et discutée: une source inépuisable pour la conversation et les "honnêtes propos"³⁸. En effet, l'écoute des nouvelles induit la compagnie à une réflexion sur plusieurs matières telles que l'amour, la famille, l'amitié, la condition féminine, le dérèglement des passions et ses conséquences, etc. La nouvelle chez Marguerite n'est pas seulement une composition littéraire ayant comme but le plaisir du lecteur: elle a toujours un message explicite à transmettre, des règles de comportement à dicter, des "lois" à respecter. Passe-temps plaisant, la nouvelle se veut exemplaire, illustration de la bonté du Christ et de la vérité de sa parole. Le pont qui sépare le sacré des Saintes Écritures et le profane des nouvelles, n'est que très court à passer. De la "Bonne Nouvelle" au "sage conte" il n'y a que la sainteté du messenger³⁹. La nouvelle profane, elle, il est vrai, est annoncée par des ministres nettement moins spirituels mais toutefois dévots, pieux et intègres. Ces "messagers", dont le porte-parole est la chaste et irréprochable Oisille, sont constitués d'honnêtes hommes et de femmes de bien, craignant Dieu, qui protestent de la véracité de leurs nouvelles. Le rapport entre la vérité et la nouvelle, se fait, alors plus clair: faisant nôtre une remarque de G. Pérouse, nous dirions que «Si la nouvelle s'affirme si hautement véridique, c'est aussi [...] parce que la parole qu'elle est veut être comprise, méditée, vécue»⁴⁰. La vérité des nouvelles devient, alors, la condition *sine qua non* d'une moralisation efficace.

36 Marguerite DE NAVARRE, op. cit., p. 46.

37 «Nos journées passées ont été pleines de tant de sages contes que...». Ibid, p. 492.

38 Ibid, p. 125.

39 L'ange qui annonce la Bonne Nouvelle est le messenger en personne: le mot "ange" vient, en effet, du grec "aggelos".

40 Gabriel-André PÉROUSE, "Des Nouvelles 'vraies comme Evangile'", op. cit., p. 94.



Universidade de Santiago de Compostela



APFFUE

Asociación de Profesores de Filología Francesa
de la Universidad Española