

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA

INTERTEXTO Y POLIFONÍA

ESTUDIOS EN HOMENAJE

A

M^a AURORA ARAGÓN

I

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

**INTERTEXTO Y
POLIFONÍA**

Tomo I

Homenaje a M^a Aurora Aragón

INTERTEXTO Y POLIFONÍA

Tomo I

Edición a cargo de:

Flor M^a Bango de la Campa
Antonio Niembro Prieto
Emma Álvarez Prendes



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

OVIEDO, 2008

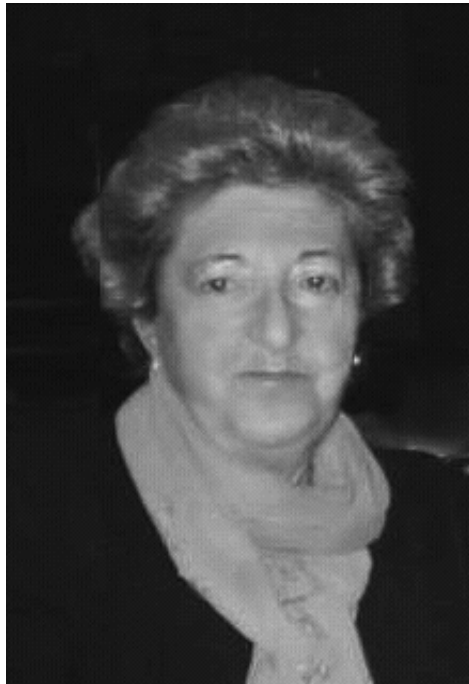
© 2008 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© Varios autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985 10 95 03 Fax: 985 10 95 07
<http://www.uniovi.es/publicaciones>
servipub@uniovi.es

ISBN obra completa: 978-84-8317-696-2
ISBN tomo I: 978-84-8317-718-1
Depósito Legal: AS/4.282-2008

Imprime: Imprenta Gofer.

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.



Mª Aurora Aragón

Índice

Introducción	XVII
--------------------	------

TOMO I

1. Literatura e intertexto

• Aragón Fernández, M ^a Aurora: «¿La novela bretona es siempre cortés?: intertextualidad y polifonía del tema amoroso en la narrativa de los siglos XII y XIII»	3
• Carpentier, André: «Ocho observaciones acerca del escritor como pa-seante urbano»	21
• Figueroa Lorenzana, Antón: «Circulación de textos y campos sociales: la polifonía que sobreviene».....	37
• Quaghebeur, Marc: «Polyphonie et littératures francophones»	51
• Álvarez Molina, Dalia: «Jorge Semprún ‘vous salue bien’».....	69
• Álvarez Rubio, M ^a del Rosario: «Reescrituras del teatro clásico espa-ñol representadas en la Francia del siglo XIX: <i>Le Collier du roi</i> de Hippolyte Lucas».....	77
• Andrade Boué, Pilar: « <i>Tous les matins du monde</i> de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique»	85
• Andron, Marie-Pierre: « <i>Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979</i> ou la mise en jeu du ‘je’ de l’écrivain chez Gabrielle Roy»... ..	93
• Aragón Ronsano, Flavia: « <i>Germinie Lacerteux</i> de los Goncourt en Es-paña»	101
• Arráez Llobregat, José Luis: «Diálogo de enunciadores y jerarquía»	109
• Aubry, Anne: «Forme et signification du motif religieux dans <i>Angéline de Montbrun</i> de Laure Conan et <i>Indiana</i> de George Sand»	117
• Avendaño Anguita, Lina: « <i>Enfance</i> de Nathalie Sarraute: une voix scin-dée».....	125
• Bareau, Michel L.: «Méta-rêveries dans <i>Si les Sansoucis...</i> , de Jean-Claude Germain»	133
• Baynat Monreal, Elena: «La española en la literatura de viajes del si-glo XIX: la intertextualidad entre los relatos de viaje por España de Théophile Gautier, Alexandre Dumas y <i>Carmen</i> de Mérimée»	141
• Bénit, André: «Intertextualité dans l’oeuvre de Norge».....	149
• Benoit Morinière, Claude: «Marguerite Yourcenar y la manía de la es-critura»	157

• Birkemeier, Sven: «Sources d'inspiration et leurs traces dans <i>Venceslas</i> (1647) de Jean Rotrou».....	165
• Boisen, Jørn: «Polyphonie musicale chez Milan Kundera»	173
• Bonnet, Dominique: «De Juan Ramón Jiménez à Jean Giono: comment 'Aguedilla' devient 'Zulma'»	181
• Buevas Garay, Alfonso Rafael: «Intertexte et identité: d'Émile Nelligan à Claude Beausoleil»	189
• Camarero Arribas, Jesús: «Reescritura y metatextualidad»	197
• Cantón Rodríguez, M ^a Loreto: «Espacios y elementos intertextuales en la obra de J. M. G. Le Clézio»	205
• Carriedo López, Lourdes: «De lo polifónico e 'indecible' en la narrativa de Tahar Ben Jelloun»	213
• Coca Méndez, Beatriz: «El robo de las campanas de Notre-Dame: fantasía rabelaisiana sobre un pretexto folclórico».....	221
• Dahmany, Khalid: «La question de 'la mise en abyme' dans <i>L'Emploi du temps</i> et <i>La Modification</i> de Michel Butor: du texte au poly-texte»	229
• Elwes Aguilar, Olga: « <i>El libro mudo</i> de Ramón Gómez de la Serna: entre el silencio mallarmeano y el impulso vitalista de Gide»	237
• Fernández Taviel de Andrade, Bárbara: «Scarron. La parodia de <i>Hero y Leandro</i> ».....	245
• Gamoneda Lanza, Amelia: «Micro-(s)copies. Michon et l'autobiographie en éclats».....	257
• García Cela, Carmen: «Arpentages: <i>Le Bibliothécaire</i> de Jean Romain»..	265
• García Pradas, Ramón: « <i>Aucassin et Nicolette</i> : reencuentro y parodia del cantar de gesta y la narrativa cortés»	273
• Gómez Ángel, Brisa: «Échos baroques dans la poétique éluardienne de <i>Mourir de ne pas mourir</i> ».....	283
• González Dopazo, Olaya: «Gabrielle Roy: escritora inmigrante frente a personajes inmigrantes»	291
• González Doreste, Dulce: «La disposición de los elementos decorativos y su función en la interpretación de la obra medieval».....	297
• González Menéndez, Lidia: «S'exiler de l'exil: <i>Rue Deschambault</i> de Gabrielle Roy»	305
• Gonzalo Santos, Tomás: «Intertextualidad, recepción de la obra literaria y literatura comparada»	313
• Grijalba Castaños, Covadonga: «Presencia musical en la prosa de Henri Bosco»	319
• Guijarro García, Rafael: «La narration impossible: le bal de T. Beach dans <i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i> »	327

• Herrero Cecilia, Juan: «Polifonía, intertextualidad y architextualidad en <i>La Chevelure</i> de Maupassant».....	335
• Höfer y Tuñón, Frida M ^a : «En suivant les traces de Calderón: l'innovation dans la comédie en France par Antoine Le Métel d'Ouille» ...	343
• Ibeas Vuelta, Nieves: «Michel del Castillo: el texto único en permanente reescritura»	351
• Jiménez Salcedo, Juan: «Intertexte et orgie: Andréa de Nerciat et l'imaginaire érotico-pornographique au XVIII ^e siècle».....	359
• Lamalfa Díaz, José Miguel: «La 'rose', alegoría inacabada»	367
• Lipscomb, Antonella: «Autobiographie et photographie dans <i>Roland Barthes par Roland Barthes</i> »	375
• Llorca Llopert, Victoria: «La música como tema y como escritura en la novela contemporánea»	381
• Lojaco, Florence: «L'île toujours un peu plus loin...».....	389
• López González, Sara: «Au sujet de <i>La Passion du Général Franco</i> » ..	397
• López Martínez, Marina: «Le tissage de textes dans un polar au féminin: <i>L'éloge de la phobie</i> de Brigitte Aubert»	405
• López Vázquez, Miguel Ángel: «En haine du théâtre monolithique: Gatti dans son trou»	413
• Losada Goya, José Manuel: «La littérature espagnole en France au XVII ^e siècle: réception et prévention esthétiques».....	421
• Lozano Sampedro, M ^a Teresa: «La reinterpretación mítica y simbólica en un relato de Michel Tournier: <i>La fugue du Petit Poucet</i> (Conte de Noël)»	429
• Macho Vargas, Azucena: «Reescritura, <i>collage</i> y ampliación en las novelas de Albert Cohen»	437
• Martínez Cuadrado, Jerónimo: «Lo metaliterario en <i>Les Regrets</i> de Du Bellay»	445
• Martins, Celina: «L'intertextualité à la manière d'Ananda Devi. Poétique de la réécriture et du palimpseste»	453
• Méndez Robles, Pedro Salvador: « <i>L'Auberge Rouge</i> de Honoré de Balzac entre <i>De Quelques Phénomènes du Sommeil</i> y <i>La Fée aux Miettes</i> de Charles Nodier»	461
• Mendoza Ramos, M ^a del Pilar: «La identidad polifónica de las farsas francesas de los siglos XV y XVI».....	469
• Miñano Martínez, Evelio: « <i>Cent ballades d'amant et de dame</i> : les tensions d'un univers lyrique polyphonique»	477
• Molina Romero, M ^a Carmen: «Michel del Castillo et Rodrigo de Zayas: un dialogue au-delà des siècles»	485

• Montes Nogales, Vicente: «Héroes y heroínas en las epopeyas africanas, una difícil relación»	493
• Moreno Cabrera, Octavio: «Essais d'autobiographie romanesque: <i>L'image fantôme</i> d'Hervé Guibert»	501
• Niembro Prieto, Antonio: «De 'Aváyκη' a 'Anarkia'»	509
• Ninanne, Dominique: «'Cherchant les Indes, nous dûmes inventer l'Amérique' ou comment la mise en scène d' <i>Amphitryon</i> de Kleist aboutit à une adaptation de Michèle Fabien»	517
• Peral Crespo, Amelia: «De 'Flytemnestre' à 'Samsonge'. Histoire d'une réécriture ou le jeu de l'imbrication chez Cixous»	525
• Pintado, Christiane: «Variations hypertextuelles dans la littérature de jeunesse à partir des <i>Contes</i> de Perrault. À la recherche du <i>Petit Chaperon Rouge</i> dans trois albums contemporains»	533
• Pujante González, Domingo: «Les subversions d'un homme panique nommé Topor ou la réécriture ludique de l'histoire de la religion et de la littérature»	541
• Rajoy Feijoo, M ^a Dolores: «La esfinge intertextual de Verne»	549
• Ramos Gay, Ignacio: «La <i>unmotherly mother</i> en Wilde y Sardou»	557
• Raventós Barangé, Anna: «El palimpsesto kleistiano: sobre las recreaciones de Jean Grosjean y Fabienne Pasquet»	565
• Ribelles Hellín, Norma: « <i>L'Amant</i> de Marguerite Duras: littérature et cinéma, traduction et adaptation»	575
• Ripoll Villanueva, Ricard: « <i>Théâtre/Roman</i> d'Aragon, une dissolution de l'identité par l'écriture»	583
• Rodríguez Navarro, M ^a Victoria: «De ríos y puentes. 'L'onde si lasse' de Apollinaire»	589
• Romeral Rosel, Francisca: «Imitation et invention de l'Histoire au XIX ^e siècle: <i>Le Capitaine Fracasse</i> de Théophile Gautier»	597
• Rufat Perelló, Hélène: «À l'écoute des chants de la terre d'Eugène Savitzkaya»	605
• Saiz Cerrada, M ^a del Pilar: «Le désert: une image intertextuelle dans les lettres d'Antoine de Saint-Exupéry»	613
• Sánchez Hernández, Ángeles: «Reescritura e ironía en <i>Au piano</i> de J. Echenoz»	621
• Saura Sánchez, Alfonso: «La 'comedia' que vieron los madrileños el primero de mayo de 1808: adaptación y éxito de dos melodramas de Pixérécourt»	629
• Serrano Belmonte, M ^a Carmen: «La femme antillaise: un mythe littéraire»	637
• Sirvent Ramos, Ángeles: «Intertextualidad y lectura»	643
• Solà Solé, Pere: «Presencia de poesía árabe y española en <i>Le Fou d'Elisa</i> »	653

• Supiot Ripoll, Alberto: «L'abbé Mugnier, hier et aujourd'hui».....	661
• Swoboda, Tomasz: «Pour une polyphonie transversale. Le cas de Roger Caillois»	671
• Tomas, Ilda: « <i>Les vagabonds de l'écritoire</i> ou Mac Orlan à la recherche de son âme».....	679
• Torrens Frandji, Martine: «P. Jaccottet et le 'magique cordouan': relais et inscriptions»	689
• Urzaiz Ramírez de Haro, Isabel: «La dinámica del engaño en un relato de Pierre Louÿs: <i>Ariane ou le chemin de la paix éternelle</i> »	699
• Vega y Vega, Jorge Juan: «Qui 'parlent' dans <i>La Modification?</i> Polyphonie et niveaux narratifs chez Michel Butor»	707
• Viselli, Sante Arcangelo: «Intertexte et fiction narrative chez Madame de Tencin».....	715
• Yllera Fernández, Alicia: «Rabelais y los tres Hércules. (A propósito de una célebre falsificación de la historia)».....	723

TOMO II

2. Lingüística y polifonía

• Plantin, Christian: «Un modèle dialogal de l'argumentation»	737
• Álvarez Castro, Camino: «Enunciados en futuro, inferencia interpretativa y tratamiento polifónico»	757
• Álvarez Prendes, Emma: «'Eppur si muove', ou la concession devant l'Inquisition»	765
• Bango de la Campa, Flor M ^a y Prieto López, Virginia: «Las locuciones: a-/dis-/poli-fonía»	773
• Bruña Cuevas, Manuel: «Vicente Salvá, plagiaire? Son dictionnaire bilingue français-espagnol (1856)»	781
• Casal Silva, M ^a Luz: «Le 'temps' verbal»	789
• Ciprés Palacín, M ^a Ángeles: «Étude des marqueurs dialogiques dans le récit occitan <i>Vida de Joan Larsinbac</i> de Robert Lafont»	797
• Corral Fullà, Anna: «La polyphonie en poésie: lecture et musicalisation d'un poème de Baudelaire».....	807
• Espuny Monserrat, Janina: «Le sujet qui se cache... Différentes manières de ne pas s'impliquer, ou de se déguiser»	815
• Estrada Medina, Marta: «Les marques phoniques de la polyphonie et la 'question écho'»	825
• González Hernández, Ana T.: «Un estudio de los marcadores polifónicos en <i>Les demoiselles sous les ébéniers</i> de Suzanne Prou».....	833

• Hermoso Mellado-Llamas, Adelaida: «Polyphonie et concession: le cas de <i>cependant</i> »	841
• Jorge Chaparro, M ^a Carmen: «Relación entre ciertos campos semánticos y el desarrollo de la acción en <i>Le Pèlerinage de Charlemagne</i> » ...	851
• Navarro Domínguez, Fernando: «Des énoncés sur d'autres énoncés: quand le slogan imite le proverbe»	859
• Pino Serrano, Laura: «La insubordinación de las subordinadas: coordinación, incrustación y correlación»	869
• Rodríguez Pedreira, Nuria: «La corrélation dans la subordination circonstancielle»	877
• Rodríguez Rañón, Xosé Carlos: «Le complément adverbial de lieu en français et en galicien: étude comparée»	887
• Ruiz Quemoun, Fernande: «Le discours rapporté et le discours allusif, sources de polyphonie»	895
• Tejedor de Felipe, Desiderio: «Point de vue et construction de l' <i>ethos</i> linguistique»	905
• Vázquez Molina, Jesús: «Viaje al centro de la polifonía»	913

3. Polifonía y dialogismo

• Donaire Fernández, M ^a Luisa (coord.): «Dialogismo constitutivo de la lengua»	923
• Espuny Monserrat, Janina: «Polifonía discursiva y/o lingüística»	931
• Vázquez Molina, Jesús: «Diálogo de enunciadores y jerarquía»	935

4. Polifonía y FLE

• Álvarez González, Severina: «La polyphonie dans l'unité didactique» ...	943
• Burrial Sancho, Xavier y Verrier Delahaie, Jacky: «Recours à la polyphonie pour l'interprétation d'énoncés en classe de FLE»	951
• De Agustín Grijalbo, Javier: «L'intertexte: opérations et applications au FLE»	959
• Juan Oliva, Esther: «Debates en torno a la enseñanza del francés, la transición del siglo XIX en España»	967
• Maciá Espadas, Natalia: «Les nouvelles technologies et le français du tourisme»	975
• Martínez García, Juan Ángel: «La canción como polifonía de la clase de francés»	983
• Tomé Díaz, Mario: «FLENET: Français langue étrangère et internet: un projet de recherche et un dispositif pédagogique pour le FLE»	993

5. El texto en traducción

- Arregui Barragán, Natalia: «La monodía estilística en traducción literaria» 1005
- Carol Gres, Mireia: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (II)» 1013
- Gallego Hernández, Daniel: «Algunos aspectos en torno a la traducción (español-francés) del nombre propio como referente cultural. El caso de la tira cómica de *Mafalda*» 1021
- Kwik, Esther: «La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique» 1031
- Llorca Tonda, M^a Ángeles: «Traducir la intertextualidad de los textos periodísticos (I)» 1039
- Oliver Frade, José M. y Curell Aguilà, Clara: «Traducir poesía: un poema canario de Max Elskamp» 1045
- Pérez González, Lourdes: «Rastreado la pluralidad en el texto traducido...» 1051
- Pinilla Martínez, Julia: «De la 'traducción' de los glosarios científico-técnicos en el siglo XVIII y su contribución a la creación del léxico especializado» 1059
- Tiayon, Charles y Tolosa Igualada, Miguel: «De la 'polyphonie traductionnelle'» 1067

6. Cultura y civilización: dialogismos

- Aguilà Solana, Irene: «Viajeros franceses y tabaco en la España del siglo XVIII: aspectos costumbristas» 1079
- Álvarez de la Rosa, Antonio: «La pena de muerte en el espacio de Víctor Hugo» 1089
- Aragón Cobo, Marina: «Éplucher le lexique de la gastronomie, un régal de polyphonie» 1097
- Arnal Gély, Anne-Marie: «Polyphonie et discordances à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris-Vincennes» 1107
- Artuñedo Guillén, Belén: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (II)» 1115
- Benito de la Fuente, Javier: «Panorama de la última canción francesa: intertexto y polifonía (I)» 1121
- Caamaño Piñeiro, M^a Ángeles: «Polyphonie chinoise en France: l'art de la calligraphie» 1127
- Cortijo Talavera, Adela: «L'univers romanesque de Boris Vian à rythme de jazz» 1135

• García Casado, Margarita: « <i>Talismano</i> d'Abdelwahab Meddeb: pensée soufie et subversion»	1145
• Iñarrea Las Heras, Ignacio: «Las voces del peregrino: el <i>Voyage d'Espagne</i> de Guillaume Manier (1736)»	1153
• Moscardó Rius, Joana: «Isabelle Eberhardt: nomadismo e identidad».	1161
• Palacios Bernal, Concepción: «Historias de Nodier sobre fondo de paisaje»	1169
• Popa-Liseanu, Doina: «'Nous avons tous pillé'».....	1177
• Raskin, Lydia: «La bande dessinée francophone: hypertextualité et hypervisualité».....	1185
• Solé Castells, Cristina: «Yo frente al otro: la visión de Alemania en la obra de Albert Camus».....	1193
• Soler Pérez, Ana: «La 'voix off' comme élément structurel dans le récit filmique <i>La nuit sacrée</i> ».....	1201
• Tamarit Vallés, Inmaculada: «Le regard du voyageur français sur la femme espagnole et la galanterie au XVIII ^e siècle»	1209
• Verna Haize, Christine y Corbí Sáez, M ^a Isabel: «Les Cajuns 'nos cousins d'Amérique'»	1217

7. Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales

• Fernández Menéndez, Mercedes (coord.): «Intertexto(s) y polifonía(s) virtuales: el formato digital»	1231
• Demaizière, Françoise: «Écriture virtuelle de ressources pédagogiques».....	1237
• Orejudo Prieto de los Mozos, Patricia: «La protección de los derechos de autor en internet: aspectos de Derecho internacional privado y resolución alternativa de litigios en línea»	1245
• Díaz Fernández, Mario: «Intertexto virtual: el formato digital»	1253

8. Creación literaria y polifonía

• González Fernández, Francisco: «Présences de Gatti»	1263
• Gatti, Armand: «Il tuo nome era Letizia/Tu nombre era Alegría». Traducción de José M ^a Fernández Cardo	1269

Epílogo

• Donaire Fernández, M ^a Luisa: «In honorem Marita Aragón».....	1285
--	------

Índice de autores	1291
--------------------------------	------

Introducción

Surgiendo de las tinieblas de los intertextos, paratextos, metatextos y otros posibles prefijos, ve, finalmente, la luz esta obra colectiva, fruto de las reflexiones de los estudiosos del ámbito del francés no solo de la Universidad española, sino también de otras Universidades extranjeras.

Este volumen es la culminación de un largo proceso de escritura y reescritura, en el sentido más empírico, de todos los «discursos» presentados en el XIII Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, conocida comúnmente bajo la sigla APFUE¹, celebrado en un frío y lluvioso Oviedo los días 4-7 de mayo de 2004, respondiendo al título genérico de *Intertexto y Polifonía*.

Aludo a una «reescritura» pues los trabajos aquí recogidos son fruto de una re-elaboración por parte de sus autores, así como de una minuciosa revisión por parte de los editores, auténticos amanuenses, que han cotejado y completado datos, ediciones, citas, páginas,... en aras a la calidad de la publicación.

Pero aún hay más. La celebración de aquel Congreso, hoy ya lejano, en las tierras astures, supuso igualmente un homenaje y elogio, no del Horizonte, como reza el título de la emblemática escultura de Chillida en la ciudad de Gijón, la otra sede del Congreso, sino un homenaje y elogio a la profesora M^a Aurora Aragón, en reconocimiento a su trayectoria docente e investigadora. Nuestra Marita Aragón, tras grata y fructífera estancia en tierras gallegas, fue quien hizo posible que la Filología francesa arraigara en Asturias a través de su magisterio y de la creación de un Departamento de Francés. Hoy, este Departamento (Área), incluido en otro mayor, puede por fin saldar su deuda de gratitud para con ella mediante este trabajo colectivo y entusiasta. Así pues, *Intertexto y Polifonía. Homenaje a M^a Aurora Aragón* podrá iniciar, con todas sus voces, su singladura en el mar de los textos.

Flor M^a Bango de la Campa

¹ La subvención de la Asociación junto con la del Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia: BFF2002-12413-E), así como la del Gobierno del Principado de Asturias y la Universidad de Oviedo han hecho posible esta publicación.

1. Literatura e intertexto

¿La novela bretona es siempre cortés?: intertextualidad y polifonía del tema amoroso en la narrativa de los siglos XII y XIII

M^a Aurora Aragón Fernández
Universidad de Oviedo

La definición tradicional de la narrativa de finales del siglo XII e inicios del XIII se refiere indistintamente a una u otra de las etiquetas posibles: «novela bretona» para unos críticos, «novela cortés» para otros, «novela artúrica» en menor medida, o, evitando la elección de estos términos, el mucho más vago de «materia de Bretaña». Esta última denominación ha de considerarse aplicable a toda la literatura inspirada en leyendas celtas, que lega a la posteridad mitos y leyendas de tal fecundidad como los amores de Tristán e Iseo, o los de Lanzarote y Ginebra, o los personajes mágicos de Merlín y la Fata Morgana, o del simbólico Grial, objeto aún hoy de películas y novelas. Sin embargo, como etiqueta de la novela, resulta desechable por su imprecisión, ya que puede encubrir otros textos, tal como *lais*, e incluso textos celtas, como los *mabinogion*. Parece preferible reservarlo para contextos muy determinados, tal como hace Leupin cuando dice que «se supone que los escribas artúricos transcriben la materia de Bretaña como totalidad...»¹. O Frappier cuando afirma que:

La aparición de la materia de Bretaña en el campo de la literatura francesa fue un acontecimiento de gran alcance: (...) ofrecía motivos y temas nuevos, tomados de las tradiciones de los celtas de Gran-Bretaña y de Armórica; cargados con la magnificencia de los mitos y de una poesía aún latente a veces, (...) expresaban o implicaban la seducción mágica de la mujer y del amor, la atracción del misterio y de lo desconocido, el carácter invencible de la esperanza, la aventura heroica suscitada por los sueños y los impulsos del corazón, y con frecuencia, la aceptación casi irreflexiva de las pruebas y los desafíos².

-
- 1 Leupin, A. (1983): *Le Graal et la Littérature. Étude sur la Vulgate arthurienne en prose*, L'Âge d'homme, Lausana, p. 45.
 - 2 Frappier, J. (1978): «La matière de Bretagne: ses origines et son développement» en Frappier, J. y Grimm, R. R. (dirs.): *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, 1, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV, 1, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, p. 183.

Todo ello es cierto y ha de interpretarse que la materia de Bretaña es la fuente en la que beben todos los autores de las novelas. Pero en modo alguno es apropiado utilizar la expresión como sinónimo de novela. Tiene un sentido más amplio, ya que engloba todos los relatos que están ligados, en mayor o menor medida, a las leyendas y tradiciones de los países celtas.

Descartaría también el apelativo de «novela artúrica», por conceder demasiado relieve al personaje del rey Arturo. E. Kölher fue el primero, ya hace muchos años, en evidenciar la desvalorización que sufre la imagen real en la narrativa del final del siglo XII y en el XIII, fruto de una verdadera crisis histórica. Arturo, en la mayoría de las novelas de esta época, se nos presenta como un rey apocado, temeroso, muy lejos de sus mejores y prestigiosos días, sin hablar de su situación matrimonial. Pensemos en la llegada de Perceval a la corte: Arturo ha sido humillado por el Caballero Bermejo sin que ninguno de sus caballeros le defienda, está ensimismado, absorto en negros pensamientos; recordemos su falta de reacción y su nueva humillación, cuando un enano rapta ante toda la corte a la reina Ginebra y nadie le apoya, hasta que llega Lanzarote. Solo al final, con la novela que narra su muerte, recobra su gloria, su dignidad y su aureola de héroe mítico, conductor de su pueblo. Frappier expresa bien su papel cuando afirma que Arturo, más legendario que histórico, se convierte en el catalizador poético de la inmensa materia de Bretaña, pero no es un personaje esencial de la narración: los caballeros van y vienen a su corte, las aventuras nacen en la corte, pero su importancia es más bien simbólica.

Quedémonos pues con «novela bretona» o «novela cortés». ¿Son equivalentes estos términos? A mi modo de ver, no lo son, y trataré de demostrarlo. Pero antes revisaré opiniones de algunos de los críticos más conocidos y de épocas diferentes. Prefieren el término de «novela cortés», entre otros, autores como E. Köhler, incluso en el título de su gran estudio sobre la aventura caballeresca o Philippe Ménard tanto en su trabajo sobre la risa y la sonrisa en la novela cortés, como en artículos posteriores, y, algo más cerca de nosotros, Baumgartner y Méla, en el manual de literatura francesa de la Edad Media, coordinado por Poirion en 1983, tal como en esta afirmación que habla de «la huida hacia delante de la novela cortés a partir de la última obra de Chrétien»³.

Partidarios de la etiqueta de «novela bretona» parecen ser los críticos más recientes, como Leupin, en 1983 o Szkilnik, en los años 90. Frappier, que es tal vez, en mi opinión, el máximo conocedor de esta narrativa, usa ambos términos, aunque parece decantarse por el de «novela bretona».

Sostengo, así pues, que la etiqueta de «novela cortés» es término idóneo para calificar la obra de dos grandes narradores como Chrétien de Troyes y Marie de France, en los que el código de amor cortés, de la *fine amors*, im-

3 Baumgartner, E. y Méla, Ch. (1983): «Le Roman et son temps», en Poirion, D. (dir.): *Précis de Littérature Française du Moyen Âge*, PUF, París, p. 108.

pregna toda la obra y la fusión de cortesía y espíritu caballeresco domina la ideología. Más difícilmente se puede aplicar a las cuatro *Continuaciones* del inacabado *Cuento del Grial* de Chrétien. Y no considero posible aplicar el concepto de cortesía a la novela en prosa de la primera parte del siglo XIII, dominada por la espiritualidad, en la que el amor cortés no solo carece de papel relevante, sino que es menospreciado e incluso vilipendiado. Pensemos que el más cortés de los caballeros, Lanzarote, es excluido de la búsqueda del Grial por impuro: cierto que es un amante adúltero, pero el adulterio no estaba mal visto en el código cortés. Lanzarote es rechazado no ya por adúltero, sino simplemente por amante: la conquista del Grial estará reservada a su hijo Galaad, un caballero virgen y puro.

Por el contrario, toda la narrativa en verso como en prosa, de la última parte del siglo XII y la primera parte del XIII, se basa en la materia de Bretaña, en mayor o menor medida: una obra como *La Novela de la Historia del Grial*, de Roberto de Boron, apenas si utiliza personajes o leyendas célticas, salvo la que le da el nombre, pero con una clara intención de convertir el Grial en un objeto religioso, dotándolo de una historia cristiana. Poco que ver con el caldero mágico de los Celtas, otorgador de dones y manjares, salvo por la sorprendente virtud que este objeto sagrado parece haber heredado cuando (no en Chrétien, que hace que contenga tan solo una hostia consagrada, pero sí en varias de las obras siguientes) se desliza a lo largo de la mesa de un banquete ofreciendo a cada comensal sus manjares y bebidas favoritas. Perceval, Arturo, Lanzarote, Ginebra, Merlín o Galván pasan de una novela a otra, con diferentes grados de protagonismo. Objetos como el Grial o la espada rota son también recurrentes. De tal modo que la etiqueta de «novela bretona» engloba a la totalidad de la narrativa que tiene como fuente de inspiración la materia de Bretaña.

Los críticos consideran, y con razones fundadas, que las dos novelas fragmentarias que se conservan sobre la leyenda de Tristán no son totalmente cortesas. El amor no es una pulsión voluntaria, sino el resultado de una magia ajena a los deseos de los protagonistas. Esto es cierto al menos en el arranque de ese amor, aunque en el desarrollo de la trama, el amor se acrecienta, los amantes son capaces de sufrir por su amor y el final de la historia los convierte en una ideal pareja de amantes, incapaces de vivir el uno sin el otro, o, como Marie de France expresa en una lacónica fórmula: «Ni vos sin mí, ni yo sin vos» (*Chievrefoil*, v. 78).

Pero no existe aún la noción de servicio de amor, ni la fusión de cortesía y caballería. Ciertamente la leyenda es de origen bretón, como lo atestigua, aparte de la onomástica y la geografía, la existencia de poemas populares que cuentan la misma historia, pero en ambientes muy rústicos, con un Tristán, llamado Drustan, que es porquero. Sin embargo, no pertenece a la tradición artúrica hasta muchos años después. En Bérout y Thomas apenas se establece relación entre los dos amantes y la corte de Arturo. En el primero, se menciona a Arturo en un par de escenas, como un gran rey, e Iseo le pide ayuda cuando Tristán es desterrado. También hay una rápida referencia a

la Tabla Redonda, a Carlión, una de las sedes de la corte de Arturo y a dos de los caballeros, Galván y Girflet, aquel al que Arturo ordenará, en la novela que cierra el ciclo, arrojar al lago su espada Excalibur cuando está malherido. Aún más escasas e intrascendentes son las menciones a Arturo en Thomas. Será en la *Continuación Manessier* (1214-1227) donde Tristán aparece en la Corte de Arturo, combate con Lanzarote y al final llegan a ser tan amigos que ambos entran disfrazados en la corte del rey Marco para ver a Iseo. Y, con mayor implicación artúrica, en el *Tristán en prosa*, sobre 1230, ya plenamente integrado al ciclo. Ambos relatos fragmentarios serían novelas bretonas que bien podrían ser calificadas de pre-cortesas.

En la última parte del siglo XII, son Marie de France y Chrétien los dos escritores que crean una narrativa plenamente cortés, aunque con diferencias substanciales entre ambos, que van mucho más allá de la amplitud de cada relato, novela extensa en el uno, poema breve en la otra, o de la calidad literaria, superior en el escritor. En ambos, la cortesía aparece en la importancia concedida al amor, en una mayor consideración (¿aparente, tal vez?) de la mujer, en la noción del servicio a la dama, en la proeza realizada en nombre de la mujer amada. Digo «aparente», pese a la tan cacareada revitalización del papel de la mujer en esta época, pese a los refinamientos de la *fine amors*, ya que las mujeres no podían disponer de su destino, ni tomar decisiones de tipo social o político: recuerden a la dama de *El Caballero del León*, que ha de buscar esposo tan pronto como enviuda para no verse privada del reino. Es también evidente que esa consideración social afecta solamente a las mujeres de las clases sociales más elevadas, únicas heroínas de las novelas bretonas. Las mujeres burguesas o del pueblo solo aparecen en la literatura más popular, tal como los *fabliaux*, y son objeto de los comentarios más misóginos: obscenas, lascivas, astutas, traidoras, no parecen vivir sino para poner los cuernos al marido.

Sin embargo, aunque plenamente cortesas, Chrétien y Marie se alejan de la *fine amors* canónica en ciertos aspectos, a veces notables. Chrétien no comparte la idea esencial del código de amor cortés, que predica un amor que nada tiene que ver con el matrimonio, es más, que no se puede producir dentro de una situación conyugal. Su primera novela, *Erec y Enide*, desarrolla un tema que ha de retornar en su narrativa posterior: la necesidad de concertar proeza y amor conyugal, la difícil conciliación del honor de un caballero, obligado a combatir por su rey y por su dama, a defender a los débiles, y a arriesgar su vida en trances incluso mágicos o sobrenaturales, con un amor que le impulsa a gozar en soledad, lejos del mundo, de la compañía de su amada esposa.

Con su segunda novela, *Cligès*, como es sabido, Chrétien se opone a la leyenda de Tristán e Iseo: nada de compartir el cuerpo entre esposo y amante: «El que posea el corazón ha de poseer el cuerpo» (v. 3123). Y con mil filtros mágicos y trucos, propios de la complicada y artificiosa novela bizantina, Fenicia logrará engañar al marido y entregar ambos puros a su amado.

El rumor académico atribuye a su afán por defender el amor conyugal, el hecho de que Chrétien dejase inacabada la novela de *El Caballero de la Carreta*, donde, según parece obligado por su protectora Marie de Champagne, ha de contar los amores adúlteros de Lanzarote y Ginebra, situación que choca con sus principios de defensa del amor conyugal.

Este reaparece de nuevo en *El Caballero del León* cuyo héroe, Yvain, no encuentra la felicidad hasta que disfruta del amor de su esposa, tras haber sufrido el doloroso dilema de conciliación de amor y caballería.

Si bien Chrétien utiliza y da carta de naturaleza en la literatura narrativa a las doctrinas amorosas de la lírica occitana y, en consecuencia, concede un papel relevante a la mujer objeto de esos amores, no puede evitar hacerse eco en cierta medida de la misoginia que caracteriza a la sociedad medieval.

La novela bretona, aun en su representante más cortés, pinta un mundo eminentemente masculino. En su mayoría, las damas solo tienen un papel pasivo: se dejan mandar, se dejan proteger, se dejan amar. Pero rara vez toman la iniciativa. A título anecdótico, recomiendo la lectura del Índice de nombres propios de la edición Roach (Droz, 1959) de *El Cuento del Grial*: unos cincuenta personajes citados, de los que solo seis son mujeres y al menos cuatro de ellas tienen escasa entidad para el relato. Piensen en el penoso papel que representa Enide en la primera novela de Chrétien: por haber osado criticar la actitud negligente de su esposo Erec hacia sus deberes caballerescos, es obligada a arrastrarse tras él de aventura en aventura con expresa prohibición de dirigirle la palabra, hasta que al fin la perdona. Y qué decir de la ironía con que Chrétien, de acuerdo con la tradición de volubilidad que se nos achaca, narra el cambio de actitud y sentimientos de la dama a la que Yvain deja viuda y que acepta en pocas horas pasar del funeral al altar. La reina Ginebra, que sin duda no resulta muy grata a este defensor del amor conyugal por sus amores adúlteros con Lanzarote, es presentada como ingrata y coqueta, mientras que él será considerado como el mejor de los caballeros y de los amantes, el más fiel, capaz incluso de sacrificar su honor y su reputación por su amada. Perceval provoca la muerte de su madre al partir hacia la corte de Arturo y parece insensible e indiferente a tal pérdida; interpreta mal los consejos maternos y maltrata, roba y abusa de una joven que encuentra en una tienda. Y encima, el Caballero que, no sabemos a título de qué, marido o amante, cree tener derechos sobre ella, la considera culpable de haber accedido gustosa a los abusos y la somete a terribles vejaciones, de las que, más adelante, la vengará el ya entonces cortés Perceval.

Al lado de líricas descripciones de las amadas, todas jóvenes, bellas, rubias, sonrosadas, corteses y refinadas, los personajes malvados son con frecuencia femeninos y también feos y deformes. Tal vez la descripción femenina más bella sea la de Blancaflor, la amada de Perceval, cuyos cabellos eran hasta tal punto relucientes y rubios que se dirían de oro, y su piel de marfil, con ojos verdes y risueños, claros y rasgados; tan bella, en fin, que Dios no había hecho nunca ni hará después otra semejante. Frente a ella, la Horrible Doncella, uno de los personajes negativos, que predice un negro futuro y

acusa a Perceval de no haber salvado al reino al no hacer las preguntas sobre la lanza y el Grial al Rey Pescador, es descrita como un ser repugnante, negro, con ojos de rata, nariz de mono, labios de asno o de buey, barba de macho cabrío, jorobada,... su descripción se extiende en estos términos durante 25 versos. No recuerdo que ninguno de los muchos malvados caballeros, enanos o gigantes que se enfrentan a los protagonistas de todas sus novelas, sea descrito con tal saña.

En cuanto a Marie, el enfoque es absolutamente contrario. No cabe duda de que su situación personal influye en sus ideas respecto al matrimonio: sus reproches hacia el desdichado panorama matrimonial femenino, en una época, que ha de prolongarse durante largos siglos, en la cual la mujer se ve obligada a aceptar matrimonios de conveniencia, tienen el mismo eco de sinceridad que su nostalgia de la patria lejana, que sus personajes comparten a menudo. Feminista *avant la lettre*, se alza sin embargo pocas veces contra la norma del matrimonio impuesto, como lo harán las novelistas del siglo XVIII. Así se expresa una de las mal-casadas: «¡Malditos sean mis padres/y todos los demás juntamente/que me entregaron a este celoso/y me casaron a su cuerpo» (*Yonéc*, vv. 81-84).

Pero sobre todo, más que la rebeldía frente a la imposición, Marie defiende el derecho de toda mujer a encontrar el amor ideal, y presenta un marco casi fijo de triángulo amoroso. Una esposa joven, bella, ansiosa de amor, capaz de cualquier cosa por conseguir el amante ideal. Un marido predestinado a ser cornudo: viejo, feo, malvado, patológicamente celoso, aunque fuerza es reconocer que la actitud de la mujer acaba por darle la razón. He aquí la presentación que Marie hace del marido en *Yonéc*:

En Breñaña residía antaño/un hombre rico, viejo y decrépito/(...)/Puesto que tenía una buena herencia/tomó mujer para tener un hijo/que fuese tras él su heredero./De alto linaje era la doncella,/prudente, cortés y muy bella,/que le fue entregada al hombre rico./Por su belleza la amó mucho./Y porque era bella y gentil/puso su esfuerzo en esconderla:/dentro de una torre la encerró. (vv. 11-27)

Y esta es la reflexión que la escritora hace sobre los maridos: «Era un hombre muy viejo y tenía por esposa/a una dama de alto linaje,/noble, cortés, bella y prudente./Era terriblemente celoso,/porque la Naturaleza hace/que todos los viejos sean celosos/pues todos odian ser cornudos» (*Guigemar*, vv. 210-216).

Y finalmente el amante: no menos joven y no menos bello que ella, fuerte, caballeroso, cortés, generoso, rendido ante ella: ¡una joya! Y encima con labia: como un anticipo de Galván, el Don Juan de la novela cortés, Guigemar consigue convencer a la dama que le ha recogido y ocultado y que cura sus heridas, de que ha de amarle de inmediato: la requiere de amores y, cuando ella se retrae y le dice que no está habituada a acceder tan rápidamente a esa solicitud, el caballero responde que el hacerse de rogar es pro-

pio de las mujerzuelas, pero que una dama, cuando encuentra un hombre a su gusto, no ha de hacerse la orgullosa y ha de concederle su amor. Y a la dama le parece muy razonable, se lo concede y cae en sus brazos de inmediato (*Guigemar*, vv. 504-530).

Pese a su defensa de la posibilidad del amor conyugal, Chrétien es seguidor de las doctrinas del amor cortés, sus caballeros y damas se mueven en una atmósfera cortés. Es más, nadie como él ha entendido el problema de una posible oposición entre el ideal caballeresco y el ideal cortés, y ha sabido ofrecer soluciones. Por su parte, Marie es eminentemente una escritora de la cortesía. El elemento bretón se reduce a menudo a nombres, a topónimos más o menos identificables como bretones y a sus afirmaciones de haber oído recitar o haber leído ese relato en poemas bretones. Los elementos mágicos de clara procedencia bretona son reducidos: la nave que surca el mar sin tripulación o la mágica cierva blanca que maldice a quien la perturba. Otros de sus temas no son propiamente bretones, sino que pertenecen más bien al acerbo folklórico internacional, como la leyenda del hombre-pájaro, o la del hombre lobo. Y, por el contrario, todos sus poemas están imbuidos de la ideología cortés. Sus *lais* son ilustraciones de las distintas reglas o leyes del código de amor cortés: necesidad de guardar el secreto de los amores, de no vanagloriarse de ellos, reglas lógicas cuando las damas están casi siempre casadas, mesura y comedimiento en las manifestaciones amorosas: «Amigo, le dije, os advierto/y os ordeno y os ruego:/¡no lo contéis a nadie!/Os diré en resumen:/¡Me perderéis para siempre/si este amor fuese conocido!» (*Lanval*, vv. 143-148).

En conclusión, ambos escritores entran plenamente en la definición de la novela como «novela bretona» o como «novela cortés» indistintamente.

Cuatro autores se proponen dar un final a ese *Cuento del Grial* que Chrétien deja inacabado, esta vez, según se cree, porque la muerte se lo impide. Los cuatro arrancan de la escena final, en la que un mensajero parte hacia la corte de Arturo para darle la buena nueva de que Galván ha encontrado a la madre del rey y a su propia madre, muertas ambas desde hace mucho.

La *Primera Continuación*, llamada también *Continuación Galván*, porque él es héroe único del relato, anónima y de principios del siglo XIII, inicia ya el camino hacia la religiosidad y hace desaparecer de modo casi absoluto todo rastro de amor. Cosa tanto más notable cuanto que Galván se distingue siempre por ser un conquistador enamorado. En este relato, ayuda a un par de doncellas en apuros, pero la recompensa no es la habitual. La doncella le conduce a una cueva cubierta de oro y pedrerías, donde encuentra una espada, llamada del Extraño Tahalí, que ha pertenecido a Judas Macabeo y que fue llevada a Inglaterra por José de Arimatea. Llega al castillo del Santo Grial, que desde Chrétien se ha santificado, le sirven delicados manjares. Ve la lanza que sangra, sangre que cae por un tubo de esmeraldas en un canal de oro. Y también una espada rota que es la espada que hirió a Cristo. Como se ve por este sucinto resumen, nada de amoríos, nada de hazañas realizadas en nombre de la amada, y mucha implicación religiosa. Sin llegar a los extremos

de obras como *La Búsqueda del Santo Grial*, su desconocido autor ya muestra una clara tendencia hacia la verborrea y la moralina, que lo liga al espíritu que impregna las obras del gran ciclo en prosa.

No es así en las tres restantes *Continuaciones*. La *Segunda*, llamada también *Continuación Wauchier*, porque se atribuye, con escaso fundamento, es verdad, a dicho escritor, retoma la historia de Perceval, aunque Galván aparece en algún episodio. Estamos de nuevo en ambiente cortés, con un héroe que vence a cuantos caballeros se le enfrentan y a los que envía a la corte de Arturo, con apariciones del Santo Grial, ya como una luz inalcanzable vista por el joven en el bosque, ya formando parte del Cortejo en el castillo del Rey Pescador. Apenas si una escena se acerca a las visiones y apariciones que caracterizan obras del ciclo de *Lanzarote-Grial*, y es la aparición de un niño trepando a un árbol, que da consejos a Perceval y cuyo carácter simbólico el Rey Pescador explicará más tarde, como representación del alma humana tratando de alcanzar el cielo. Al final, Perceval no podrá cumplir cuanto de él se espera, pero no por razones espirituales, sino porque ha de perfeccionarse aún en méritos y en cortesía.

Esta *Continuación*, como las dos siguientes, aunque con muy diverso sentido, mantiene una escena amorosa entre Perceval y Blancaflor que Chrétien ha utilizado en su novela. En *El Cuento del Grial*, Perceval, que es aún un caballero en formación, que comete torpezas o interpreta mal los consejos, llega al castillo de una joven dama, Blancaflor, en gran peligro porque el castillo está sitiado y ella amenazada por un poderoso enemigo. La joven decide recurrir a Perceval y se presenta en su lecho, bañada en llanto, y justificándose ante el sorprendido joven, que dormía ajeno a la posibilidad de esta visita nocturna. Tras rogarle que no la desprecie «porque he venido hasta aquí, y porque estoy casi desnuda», le explica que no existe nadie en el mundo más desdichado que ella. Y Perceval le responde:

«Sentaos a mi lado en este lecho, que es lo bastante grande para los dos; hoy ya no me dejaréis». Ella dice: «Si así os agrada, así lo haré». Y él la besa, y la estrecha entre sus brazos, y la mete bajo la manta, suavemente y con gusto; y ella admite que él la bese, y no creo que esto la molestase. Así yacieron la noche entera, uno junto al otro, boca con boca, hasta el amanecer, cuando el día se acerca. Tal placer les causó la noche, que boca con boca, brazo con brazo, se durmieron hasta que se hizo de día, y con el amanecer, regresó la doncella a su habitación. (vv. 2056-2071)

Doncella que, por cierto, ya no parece que lo sea. El episodio posterior del éxtasis del caballero al contemplar las gotas de sangre de una oca sobre la nieve y recordar la tez blanca y las mejillas sonrosadas de Blancaflor, nos permite pensar que la ama. Pero, con la calculada ambigüedad de Chrétien, no es posible afirmar taxativamente que haya existido un amor físico en la escena nocturna, aunque todo parece indicarlo así: los críticos han discutido con toda clase de argumentos, si es un amor puro y platónico o si se trata,

dato que Perceval es ingenuo e ignorante, pero no tonto, de una verdadera noche de amor. También tenemos datos o insinuaciones respecto al futuro de ambos: será su amada, aunque el hecho de que la novela esté inacabada, no nos permite conocer cuál habría sido el destino de ambos jóvenes en el proyecto de su autor.

En la *Segunda Continuación*, y desde el punto de vista cortés, el enfoque dado al episodio de la llegada de Perceval al castillo de su amada Blancaflor es más propio de dos jóvenes que se encuentran juntos y solos por la noche. Como en Chrétien, la joven se desliza en su lecho y ambos disfrutaban del amor:

Nada la detiene para levantarse, vestir una pelliza de blanco armiño y salir de su cámara. Llega al lecho de Perceval, sola, sin doncella, aparta la manta y se acuesta al lado de su amigo. (...) Y Perceval la toma entre sus brazos pues mucho desea gozar con ella, ya que la ama tanto; la besa cien veces sin parar y no os quiero contar cómo ocurrió lo demás, y si Perceval no dejó de gozar de su amada es porque Blancaflor no se opuso, pues era tanta su cortesía que a todo lo que a él le complacía en nada se oponía. Poco durmieron aquella noche, pues hicieron todo lo que les complacía. (p. 337)

El autor es mucho más explícito que Chrétien o al menos más insinuante. A partir de aquí, la misma escena se modifica totalmente. En la *Continuación Manessier* los jóvenes pasan una noche blanca, que cabe justificar en la ausencia de lazos matrimoniales entre ellos, si bien esto nos aleja totalmente de la cortesía, en la que amor y matrimonio tienen poco en común. En la *Continuación de Montreuil*, aun después de casados, deciden mantenerse castos, ya que la castidad y la virginidad son bienes supremos para ellos. Ambos conceptos son totalmente ajenos a las doctrinas cortesas, aunque a veces el amor que los poetas cantan es, por razones sociales en particular, nunca por causas religiosas, puro y platónico.

Si bien la *Continuación Manessier* apenas tiene connotaciones religiosas, la escena del encuentro entre los dos jóvenes se transforma totalmente. Perceval regresa junto a su amada, que le recibe con alegría. Hablan de sus recuerdos del pasado y cuando el momento de acostarse llega, la joven acompaña al caballero hasta su lecho, le ayuda en sus preparativos y luego se retira a su habitación. Ambos duermen, cada uno en su lecho, hasta que llega el alba. Por lo tanto, ningún gesto amoroso, ninguna desnudez, ningún contacto físico. Es más, en una escena posterior, el diablo reviste la apariencia de Blancaflor, que llega hasta Perceval en una barca para pedir ayuda, pero que, cuando yacen en el lecho y el caballero, al mirar la cruz de su espada, recuerda sus obligaciones de cristiano y se santigua, desaparece entre humaredas porque es el Diabolo tentador.

Ni un asomo de cortesía, ni la menor escena amorosa y, con esta desaparición fantasmagórica, un atisbo de la transformación negativa que la cortesía y los sentimientos amorosos experimentarán en obras posteriores.

En la *Continuación Montreuil*, en una primera escena, similar a las anteriores, Blancaflor, desnuda bajo la camisa y el manto, se acerca al lecho. Per-

ceval la acoge bajo las sábanas y la abraza y besa dulcemente. Ambos se sienten dichosos besándose y abrazándose, ya que no quieren ir más allá, pues «ambos quieren esperar el momento, en el que puedan, sin villanía, yacer juntos en compañía» (vv. 6551-6564). Tras su boda, y una vez que el lecho conyugal había sido bendecido, los recién desposados se acuestan:

Yacieron abrazados, desnudos bajo las sábanas; Blancaflor se estremece y tiembla, y él también tiembla más que una hoja porque no se sienten seguros. No hay nadie que no tema perder por el pecado carnal lo que los elegidos tienen en el gozo del cielo y quiera guardarse de los peligros del gran tormento del infierno. Perceval suspira y se lamenta al abrazar a Blancaflor. (vv. 6809-6817)

Y la joven, «ardiendo de amor a Dios», le dice que: «La castidad es algo muy santo y (...) así como la rosa sobrepasa a las otras flores en belleza, así ocurre con la casta virginidad».

Y el pobre Perceval así lo acepta e incluso se inventa otra figura y afirma que él: «Cree y piensa que la virginidad lo sobrepasa todo, así como el topacio vale más que el cristal y el oro fino más que el metal» (vv. 6844-6848).

Ambos se levantan, se arrodillan junto al lecho, oran, ruegan a Jesús que les guarde en la castidad sin romper su virginidad, y regresan al lecho, donde no se tocan, aunque ambos sienten amor carnal. Se duermen y la recompensa le llega pronto a Perceval: una gran luz lo despierta y una voz que desciende de los cielos le dice: «Has de saber que estoy aquí para decirte de parte de Dios que ningún hombre debe tocar a su mujer sino solo santamente y por dos motivos: para engendrar o para evitar el pecado; esto es razonable y justo» (vv. 6887-6892).

Le conmina, así pues, a conservarse virgen, de lo cual obtendrá grandes dones y beneficios, y le anuncia, cosa curiosa si mantiene su promesa de virginidad, que tendrá una hija.

Estas escenas me parecen un buen caso de polifonía. Elementos casi idénticos: visita nocturna por sorpresa, desnudez, introducción bajo las sábanas, caricias y besos. A partir de aquí, modificaciones en función de las intenciones de cada autor. Y parece muy claro que la obra de Montreuil, la más tardía, está muy próxima a la ideología que rige la mayor parte del ciclo de *Lanzarote-Grial*.

Ciclo en prosa, proceso que inicia Boron, lo que supone relatos más largos, además de recursos literarios nuevos, como el entrelazamiento de personajes, o la recurrencia de episodios, que contribuye a acentuar los lazos de unión entre las diferentes novelas, tejiendo una especie de malla. Así, por ejemplo, la leyenda del incremento del vigor y el arrojado de Galván a la hora de mediodía, probable herencia de un antiguo héroe solar, que aparece en la *Primera Continuación* y también en *La Muerte del Rey Arturo*, en su lucha final con Lanzarote; o el asesinato por parte de un marido cornudo del abuelo de Lanzarote, cuya cabeza cae en un manantial que no dejará de her-

vir hasta que Galaad llega, leyenda céltica sin duda de la que se hacen eco la *Historia del Santo Grial*, *Lanzarote del Lago* y *La Búsqueda*; o, en fin, las pinturas que Lanzarote hace en las paredes de su celda cuando Morgana lo hace prisionero, en *Lanzarote del Lago*, contando sus amores con Ginebra, y que la malvada Morgana hace ver a Arturo, desencadenando así sus celos y la serie de equívocos y errores que propiciarán su desgracia en *La Muerte del Rey Arturo*. Pero muy en especial, el espíritu religioso que impregna todos los relatos es el nexo más fuerte que los une. Frappier lo reconoce así cuando afirma que la influencia de la Iglesia se ha ejercido para hacer derivar a la novela cortés y profana hacia fines altamente religiosos. Y, en efecto, los ideales caballerescos se diluyen casi totalmente frente al ideal religioso.

Uno de los grandes problemas que este ciclo, compuesto como se sabe por cinco grandes obras, presenta es el de la autoría. La intertextualidad, la recurrencia de personajes y episodios crean un sutil entramado que las liga estrechamente. Pero muy en especial, el gran lazo de unión entre ellas es su ideología religiosa. Las opiniones de los críticos se dividen entre un autor único y varios autores trabajando sobre un plan común, elaborado de antemano por uno o varios de ellos, hipótesis esta que goza hoy de un mayor apoyo. El nombre de Gautier Map, que se presenta a sí mismo unas veces como autor, otras como simple transcriptor de las palabras divinas, parece seguro hoy que no es sino una falacia.

Pero lo que sí parece estar claro para casi todos es que esta especie de taller literario funciona en torno a la abadía de Clairvaux y bajo una fuerte influencia cisterciense. Clairvaux es el feudo de San Bernardo y su doctrina es patente en varias de las novelas y, en especial, en *La Búsqueda del Grial*. Uno de los aspectos de esta doctrina, que nos interesa especialmente en este análisis de la cortesía, es la misoginia. No es exclusiva de San Bernardo, ya que toda la Iglesia medieval (y lo reduzco a la Edad Media, porque es el tiempo que nos ocupa, no porque crea que la misoginia de la Iglesia se acaba ahí), y en especial las órdenes religiosas, lanzan terribles diatribas contra la mujer: encarnación del mal, lasciva, astuta, incitadora al pecado. La vida de represión sexual de los clérigos no ha de ser ajena a esta negativa opinión sobre la mujer. Como ejemplo de la ideología cisterciense a este respecto, basten un par de reglas de la *Orden de los Templarios*, redactadas por San Bernardo en 1127:

Regla LVI.- Que no tengan Hermanas en su compañía.

Es cosa peligrosa tener las Hermanas consigo, porque el antiguo Enemigo a muchos ha echado del recto camino del Parayso por juntar con mugeres; y así, Hermanos carissimos, para que siempre la flor de la castidad permanezca entre vosotros, no es lícito usar de esta costumbre.

Regla LXXII.- Que se eviten los ósculos de las mugeres.

Creemos que es peligroso a todo Religioso reparar con nimiedad en los senblantes de las mugeres y por lo mismo no sea ossado Hermano alguno a oscular ni a viuda, ni doncella, ni a su madre, ni a su hermana ni a su tía, ni a

otra muger alguna. Huya por esto mismo de semejantes osculos la Milicia de Christo, por los que suelen frecuentemente peligrar los hombres.

Como acabamos de ver en la *Continuación Montreuil*, escrita según parece entre 1226 y 1230, y que coincide en el tiempo con la fecha supuesta de redacción del ciclo de *Lanzarote-Grial*, a lo largo de unos veinte años, entre 1215 y 1235, «la flor de la castidad» modificará totalmente la cortesía y las reglas de la *fine amors*, que pasarán a ser pecaminosas y condenadas. La virginidad y la castidad y no el amor cortés, físico con gran frecuencia, pero también sentimental y espiritual en no menos ocasiones, dominarán la narrativa de temática bretona en ese primer tercio del siglo XIII.

Ya a principios de este siglo y todavía en verso, Robert de Boron hace dos aportaciones esenciales a la narrativa bretona. La una es darle, por vez primera, un carácter cíclico del que había carecido hasta entonces, contando toda la historia y no momentos elegidos con protagonistas poco o nada relacionados entre sí, salvo por un tenue hilo que los une a Arturo y su corte. La otra, aún más trascendente, modificar el trasfondo ideológico de la materia de Bretaña y cristianizar sus antiguos mitos, en especial, el del Grial. Parece tomar de Chrétien, además de este objeto, que ya considera sagrado, la figura del Rey Pescador y algún otro detalle. Pero su primera obra, *La Novela de la Historia del Grial*, nos traslada a tierras lejanas y a momentos aún más lejanos: el Jerusalén de Jesucristo. Intenta conferir orígenes ilustres a Gran Bretaña. Wace pretendió hacer lo mismo años antes con su relato llamado *Novela de Brut*, aunque en este caso, tal como hizo Virgilio con Roma, ligándolo a la tradición troyana, y no al cristianismo.

Boron parte de José de Arimatea, que recoge en un vaso o copa la sangre de Cristo y recibe el encargo de Dios de trasladarla a tierras lejanas y de que sus sucesores lo custodien hasta llegar a Perceval. Ni una figura femenina, ni rastro de amor profano, ni, en consecuencia, cortesía. Ya aparece en cambio una tendencia clara a primar el celibato y la castidad. José recibe de Dios la orden de designar como sucesor a aquel de sus sobrinos que renuncie a desposarse. Solo uno afirma que jamás tomará mujer y ese será el elegido.

Aunque su proyecto inicial era más amplio, Boron no lo cumple y tan solo conservamos de otra de sus obras unos 500 versos, siendo el resto del relato en prosa, que sigue supuestamente el relato suyo, aunque no hay fuertes razones para atribuírselo a él. Se trata de *Merlín* y aquí penetramos de nuevo en pleno ambiente bretón. Pero no en ambiente cortés. Narra la historia del nacimiento de Merlín y se diría que la atmósfera general del relato es más propia de un *fabliau* que de una novela cortés: irritados por el triunfo de Jesús, los demonios conciben la idea de engendrar un ser diabólico que esté a su servicio. Para ello, engañan a unas hermanas: la primera es seducida por un demonio y acaba condenada a muerte, la segunda se convierte en prostituta, la otra, condenada a prisión por su trato con un íncubo, da a luz a Merlín, que será un mago, un encantador, pero no un ser diabólico, como se pretendía. Él ayudará a Uterpandragón a hacerse con el poder y guía-

rá a su hijo Arturo hasta convertirlo en el rey bretón más poderoso, más legendario y más literario.

Pero antes, tiene lugar otro episodio relacionado con su nacimiento, que de nuevo es poco cortés y misógino, ya que la mujer es seducida con engaños: Merlín hace que Uter revista los rasgos del marido para que goce del amor de la mujer que desea, y que le ha rechazado, aunque luego, una vez desembarazados del molesto marido, de nuevo mediante las malas artes de Merlín, Uter la despose. El relato es más bien picaresco en su espíritu y abrupto en su estilo, y las reglas del código cortés brillan por su ausencia.

El vasto proyecto del ciclo de *Lanzarote-Grial* arranca, en cronología del relato, ya que parece haber sido escrita posteriormente, con una versión semejante a la de Boron, titulada *Historia del Santo Grial*. El contenido es muy similar, ya que describe cómo el Santo Grial es trasladado de Tierra Santa a Inglaterra, y cómo nace la dinastía de los reyes Pescadores, destinados a guardarlo. La caballería y la cortesía apenas interesan al anónimo autor. Szkilnik, en su estudio sobre la *Historia*, afirma que: «La *Historia* tiene otras ambiciones: establecer el carácter sagrado de la creación literaria, y más en particular, de la creación novelesca. (...) Es lo que la *Historia* intenta hacer tejiendo lazos estrechos entre su universo de ficción y la tradición bíblica, anclándose en la realidad evangélica y atribuyéndose a Cristo como autor»⁴.

Este ambicioso intento no es solo el de la *Historia*, sino el de todo el ciclo. Tras ella, el *Merlín* al que hemos aludido hace un momento, y la gran novela que marca todo el ciclo, el llamado a veces *Lanzarote propio*, que es preferible llamar *Lanzarote del Lago*.

Es la más larga de las cinco novelas y también la más famosa. Dividida en tres partes, narra en la inicial su enamoramiento de Ginebra, la primera escena de amor, propiciada por Galehaut, y cómo el engaño de Morgana, que le hace creer en la traición de Ginebra, le produce un delirio que le hace vagar, hasta que, ya en la segunda parte, cuando Ginebra es raptada por un gigante, la salva a trueque de ser deshonrado por subir en la carreta infamante y de ser recibido fríamente por Ginebra. En la parte última, Lanzarote es engañado por la hija del rey Pelés y esa noche engendran a Galaad. Regresa a la corte y reanuda sus amores con Ginebra. Descubiertos al fin durante una cálida noche de amor, han de separarse. Lanzarote cae en la locura, de la que tardará muchos años en reponerse.

Este conciso resumen permite concebir esperanzas de que el amor cortés reaparezca. Y, en efecto, existe la noción de servicio a la dama, existen pasiones exacerbadas, escenas como la del primer beso, culpable, según Dante de que Paolo y Francesca ardan en el infierno, noches de amor apasionadas, locuras de y por amor.

⁴ Szkilnik, M. (1991): *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Droz, Ginebra, p. 82.

Pero, el espíritu cambia. La Dama del Lago, que ha criado y educado a Lanzarote, le hace, antes de llevarlo a la corte de Arturo, una larga disquisición sobre la caballería, no la mundana, sino la celestial, y concluye: «Así queda claro que el caballero ha de ser señor del pueblo y servidor de Nuestro Señor Dios, pues debe proteger, mantener y defender a la Santa Iglesia, a las viudas y a los huérfanos» (*Lanzarote del Lago*).

¡Adiós, desfacedores de entuertos! ¡Adiós jovencitas en apuros, maltratadas por malvados caballeros! ¡Adiós servicio a las damas, amoríos, cortesía! ¡Adiós a los caballeros corteses, amables, generosos, proclives al amor, adoradores de la belleza! ¡Adiós, en fin, a la belleza, a la fantasía, a los sentimientos! Lanzarote, el mejor caballero del mundo, será castigado por su lujuria, alejándolo de la conquista del Santo Grial. Ascetismo, castidad, demonios que ponen el alma en riesgos infernales, cientos de ermitaños dispuestos a interpretar las pesadillas y las visiones. Aunque ya se presiente en *Lanzarote del Lago*, pese a la persistencia del amor, pese a un canto aparentemente laudatorio a la caballería mundana, esto es lo que nos va a ofrecer la siguiente novela.

La Búsqueda del Santo Grial es la cuarta novela del ciclo, la más teológica, la más espiritual, la más cisterciense, y, me atrevo a decir, en mi opinión personal, la que se lee menos gustosamente por el abuso de alegorías, y por los largos sermones interpretativos de los clérigos, casi siempre ermitaños. Pero he de reconocer que alcanzó un gran éxito en una época en la que la alegoría y los comentarios metafísicos triunfaban: la novela es prácticamente contemporánea de la *Novela de la Rosa*, de Guillermo de Lorris. En uno de los escasos estudios que la nueva crítica ha dedicado a la novela medieval, Todorov, en 1968, y en un artículo titulado «La Quête du récit», destaca este aspecto interpretativo de la obra, afirmando que mientras en otras obras se explicita el significante, pero no el significado, en *La Búsqueda* el significado está incluido en la trama del relato y añade que «une moitié du texte porte sur des aventures, une autre sur le texte qui les décrit. Le texte et le méta-texte sont mis en continuité»⁵. Yo voy más lejos y me atrevo a decir que el texto no es sino un pretexto para el meta-texto, que lo que interesa en verdad al o los autores es poder interpretar las aventuras y sermonear a los caballeros y al lector.

Los personajes son los ya conocidos: Perceval, Lanzarote, Galván, todos ellos dedicados a la búsqueda del Grial, y aquel que está predestinado a conseguirlo, Galaad, el hijo de Lanzarote, el caballero puro, virgen y casto. Varias veces se insiste en que, desechado Lanzarote por sus pecados, solo tres caballeros, dos vírgenes y uno casto, Perceval, Boores y Galaad, lograrán ver el Santo Grial y solo el último de ellos lo obtendrá.

5 Todorov, T. (1971): «La Quête du récit», en *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, París, p. 132.

Ningún personaje femenino alcanza un papel de protagonista. La razón es clara: el amor cortés no forma parte de la ideología que domina la obra. Más aún, las mujeres son explícitamente rechazadas: cuando los caballeros de la Tabla Redonda deciden consagrarse a la búsqueda del Grial, sus damas deciden acompañarles y comienzan los preparativos. En ese momento aparece el famoso ermitaño y dice a gritos: «Que nadie, en esta Búsqueda, lleve dama ni doncella, pues caerá en pecado mortal, y que nadie la comience sin estar confesado (...) porque nadie debe entrar en tan alto servicio sin estar limpio y purgado de todas las bajezas y de todos los pecados mortales» (*La Búsqueda del Santo Grial*: 19, vv. 15-19).

Por lo tanto, el único personaje femenino de cierta importancia no roza siquiera el tema cortés. Se trata de una hermana de Perceval que aparece en una nave misteriosa y que morirá al dar su sangre para curar a una dama leprosa. En los demás casos, los reducidos personajes femeninos son negativos. Tres ejemplos claros:

1) Se presenta una mujer que le ofrece un caballo si hace lo que ella quiera: acepta y el caballo galopa durante tres jornadas hasta llegar a un río. Perceval, temeroso, hace el signo de la cruz y el caballo desaparece entre llamaradas, porque la dama era el Diablo. (*La Búsqueda del Santo Grial*: 92, vv. 12-26).

2) Perceval ve venir una nave negra con una bella joven. Le hace entrar en una hermosa tienda, hace que le desnuden y le da una buena cena con buen vino: lo calienta con su actitud hasta que Perceval la requiere de amores, pero cuando está a punto de acostarse con ella, ve la cruz de su espada, se santigua y entre humos el pabellón desaparece. Perceval en castigo por haber estado a punto de perder su virginidad, se hiere con su espada y reza. (*La Búsqueda del Santo Grial*: 105-110).

3) Boores llega a una torre donde está una bella doncella que se le ofrece: él se hace de rogar y ella amenaza con matarse y se sube a una torre con 12 doncellas. Se arrojan, Boores se santigua y todo desaparece. (*La Búsqueda del Santo Grial*: 180-182).

Apenas existen otras situaciones amorosas en toda la novela. Pero Lanzarote es castigado a causa de sus amores con Ginebra. Durante una aparición del Santo Grial que sale de una capilla, Lanzarote no reacciona: tan solo observa el paso del cortejo con asombro, y el narrador explica que o estaba muy fatigado o era castigado por sus pecados. Al día siguiente, cuando intenta entrar en la capilla, una voz le acusa de ser «más duro que la piedra, más amargo que la madera, más vano e inútil que la higuera» (*La Búsqueda del Santo Grial*: 61, vv. 16-17). Apesadumbrado, se va y encuentra a un ermitaño. Los ermitaños pululan en esta novela y siempre hay uno a mano. Este explica a Lanzarote el significado de esas palabras, las relaciona con sus peca-

dos de la carne y le exige, si quiere salvarse, no volver «a ofender a Vuestro Creador cometiendo pecados mortales con la reina ni con cualquier otra dama» (*La Búsqueda del Santo Grial*: 67, vv. 6-8). Luego no se trata solamente del amor adúltero por su reina, sino simplemente del amor.

Incluso el narrador rebaja y adultera la calidad de ese amor, tan puro y desinteresado en *El Caballero de la Carreta* o en *Lanzarote del Lago*. Lanzarote cae enamorado de Ginebra tan pronto como la ve al llegar a la corte, y antes de que su relación sea un hecho, antes de ese primer beso que ha de sellarla para siempre, ya acepta subir en la carreta que ha de deshonrarle a los ojos de la corte, puesto que, según nos dice Chrétien: «El Amor así lo quiere y él salta dentro, que no le importa la deshonra, puesto que Amor lo ordena y quiere» (*El Caballero de la Carreta*, vv. 375-377).

Y sin embargo, en el relato en prosa, y ante los duros reproches del ermitaño, Lanzarote, aun reconociendo su pecado de amor, lo justifica así:

Señor, estoy muerto por el pecado de una dama mía a la que he amado durante toda mi vida, y es la reina Ginebra, la mujer del rey Arturo. Ella me ha dado oro y plata en abundancia y los ricos regalos que alguna vez yo he otorgado a los pobres caballeros. Es ella la que me ha puesto en el gran lujo y en la altura en la que yo estoy, (...); ella me ha hecho pasar de la pobreza a la riqueza, y de la desdicha a todas las felicidades terrenas. (*La Búsqueda del Santo Grial*: 66, vv. 8-16)

Ignominia y calumnia del narrador, puesto que Lanzarote es hijo de rey y puede además conseguir enormes botines con sus proezas.

En *La Búsqueda del Santo Grial* hay un episodio engañoso respecto al tema que nos ocupa. Se trata del Castillo de las Cien Doncellas: siete malvados caballeros retienen a cuanta doncella pasa ante el castillo, matan a quienes intentan protegerlas y crean una situación de desamparo y de violencia que parece idónea para que Galván las salve y ello dé lugar a una bella escena cortés.

Eso habría ocurrido, por ejemplo, en manos de Chrétien. Al final de su inacabado *Cuento del Grial*, Galván llega al Castillo de las Reinas. También están prisioneras, no de malvados caballeros, sino de embrujos que Galván ha de vencer. Pero es un ambiente cortés, con muchas jóvenes y bellas damas y donceles que reciben con alegría a su salvador, aunque en realidad se trate de un reino del Otro Mundo. En *La Búsqueda*, en vez de esa posible escena cortés, ni siquiera se habla de las doncellas, ni siquiera Galván y los suyos penetran en el castillo, sino que se alejan cada uno en una dirección, y Galván encuentra a un ermitaño que al escuchar su relato le explica: «Por el Castillo de las Doncellas has de entender el Infierno y por Doncellas las buenas almas que desgraciadamente habían sido encerradas antes de la pasión de Jesucristo» (*La Búsqueda del Santo Grial*: 55, vv. 1-3).

He aquí en qué acaba una sugerente situación cortés en manos de un autor de ideología cisterciense.

La Muerte del Rey Arturo señala, además del final de un ciclo literario, el final de un reino. Y ese final se va a producir como consecuencia de unos acontecimientos ocurridos en novelas anteriores y ligados siempre a los amores adúlteros de la esposa de Arturo y su mejor amigo. Dentro de esta opción que estoy defendiendo respecto al carácter escasamente cortés de la novela en prosa, creo que su demostración más palpable es justamente esta novela. Todos los acontecimientos desgraciados, el hundimiento de la gloria de Arturo, la desaparición de su reino están provocados por el amor. En consecuencia, el amor es algo malo, es algo nefasto. El amor adúltero, al que los provenzales otorgaban tan nimia importancia, cobra aquí dramatismo y provoca crueles enfrentamientos entre antiguos amigos, como Lanzarote y Galván, la muerte de tantos caballeros ilustres, el triste final de Ginebra, sepultada en un convento en el que ha de morir, y la desaparición del rey a manos del hijo incestuoso que ha engendrado en su hermanastra, esposa del rey Loth. Adúltera e incestuosa es la relación del rey que dará nacimiento a otro ser maligno, Mordred, que causará la muerte de su padre por odio, y por ambición.

Morgana, el hada maligna, es la culpable del descubrimiento por parte de Arturo, que siempre había dudado, que se negaba a aceptar las evidencias, de que la mujer a la que amaba y su amigo entrañable y mejor camarada le han engañado y traicionado durante largo tiempo. Las explícitas pinturas de sus amores con la reina, con las que Lanzarote, prisionero de Morgana, había cubierto las paredes de la cámara, según se cuenta en la novela *Lanzarote del Lago*, dan a Arturo la certeza de su historia de amor: «Con toda claridad veo mi deshonor y la traición de Lanzarote» (*La Muerte del Rey Arturo*: 63, vv. 20-21).

En cambio, la leyenda del Grial no es mencionada, porque al final de *La Búsqueda del Santo Grial*, Galaad logra llegar al castillo del Rey Pescador, es coronado y recibe el Grial, tal como el ciclo literario ha profetizado repetidas veces. Y a su muerte, un año después, una mano desciende de lo alto, se apodera del Grial y de la Lanza y se los lleva al cielo, de modo que «no hubo a partir de entonces nadie tan osado que se atreviera a decir que había visto el Santo Grial» (*La Búsqueda del Santo Grial*: 279, vv. 6-7).

Si ya no existe la tarea de buscar el Santo Grial, todo el mundo heroico y caballeresco deja de tener una misión espiritual. Lo único que podría justificar su pervivencia son los sentimientos cortesés, el servicio a las damas, el amor, en definitiva. Pero el amor ha sido considerado un pecado, la mujer, un ser cuya única función parece ser incitar a los buenos caballeros a dicho pecado. Y los caballeros gentiles y cortesés no tienen razón de ser, no les queda sino morir.

Y con la muerte de todos los caballeros de la Tabla Redonda, la de Galván, la de Ginebra, la retirada a un convento y muerte posterior de Lanzarote, la derrota de Arturo en la batalla de Salesbières, y su desaparición tras arrojar al lago su espada Excalibur, llegamos al final de las novelas del ciclo de *Lanzarote-Grial*, con la que lo cierra, *La Muerte del Rey Arturo*, la más her-

mosa de todas ellas, la más perfecta desde el punto de vista literario. En ella, la acción avanza de manera inexorable, como en la mejor de las tragedias griegas, con apariciones de ancianas que predicen desgracias, con sueños premonitorios interpretados por arzobispos, con piedras de antiguas inscripciones, prediciendo siempre el drama y la muerte que han de acaecer.

En ella culminan y se cierran todos aquellos acontecimientos que habían quedado abiertos en las novelas anteriores. Ella marca el fin de un periodo cultural de refinamiento, cortesía y amor. Ella señala el fin de la gloria de Arturo, el fin de una época de esplendor para Bretaña, el fin de todo un mundo de fantasías y de leyendas, aunque a su término permanezca abierta una cierta esperanza. Arturo es trasladado a la isla de Avalón, país del Más Allá y, de acuerdo con tantos ritos mesiánicos anteriores a él, volverá de allí un día.

Yo también quiero creer que Arturo volverá, tal vez, y traerá a este mundo materialista y poco dado a apreciar ciertos valores, la magia, la fantasía, la belleza y la poesía que algunos echamos en falta.

Bibliografía

- (1963/1976/1985): *Le roman de Tristan en prose*, (ed. de Renée L. Curtis), D. S. Brewer, Cambridge.
- (1949²): *La Queste del Saint Graal*, (ed. de Albert Pauphilet), Champion, París.
- (1954²): *La Mort le Rois Artu*, (ed. de Jean Frappier), Droz, Ginebra.
- (1978): *Lancelot du Lac*, (ed. de Alexandre Micha), Droz, Ginebra.
- Boron, R. de (1980): *Le Roman de Merlin*, (ed. de Alexandre Micha), Droz, Ginebra.
- (1995): *Le Roman de l'histoire du Graal*, (trad. de Alexandre Micha), Champion, París.
- Chrétien de Troyes (1963): *Erec et Enide*, (ed. de Mario Roques), Champion, París.
- (1969): *Le Chevalier de la Charrette*, (ed. de Mario Roques), Champion, París.
- (1969): *Le Conte du Graal*, (ed. de Mario Roques), Champion, París.
- (1970): *Le Chevalier au Lion*, (ed. de Mario Roques), Champion, París.
- (1970): *Cligès*, (ed. de Alexandre Micha), Champion, París.
- (1989): *El Cuento del Grial y sus Continuaciones*, (*Primera Continuación o Continuación Galván, Segunda Continuación o Continuación Wauchier, Continuación Montreuil, Continuación Manessier*), Siruela, Madrid.
- Marie de France (1966): *Les Lais de Marie de France*, (*Guigemar, Lanval, Yonec, Chievrefoil*), (ed. de Jean Rychner), Champion, París.
- Sommer, H. O. (ed.) (1909-1913): *History of the Grail-Estoire de Saint Graal*, en *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Carnegie Institution of Washington, Washington.

Ocho observaciones acerca del escritor como paseante urbano¹

André Carpentier
UQAM

«Je n'en finirai jamais avec le vagabondage débordant
qui me retient dans le creux de moi-même».
Léon-Paul Fargue, *Méandres*, 1946

He elegido proponer aquí algunas observaciones sobre el paseante urbano, porque la apelación me corresponde, incluso si a veces camino por medios y paisajes naturales. Este paseante urbano —que Baudelaire denomina *flâneur*² y al que yo también llamo «derivador», incluso «derivador estilográfico» cuando se trata de un escritor— este paseante urbano, cuyas acción y disposición de ánimo comentaré brevemente, seré entonces, al mismo tiempo, en alguna medida yo mismo quien, desde hace algunos años, he emprendido un camino a la deriva en el seno de la prolijidad de las cosas del mundo, paseando por las callejuelas montrealesas, lo que me permitirá por otra parte asumir en primera persona los elementos de la posición de escritor paseante; pero dicho paseante urbano serán también en gran parte los otros de mis lecturas, los de pasos múltiples y palabras abundantes, los escritores paseantes del mundo que han provocado en mí el gusto por la deriva urbana y con los que deseo compartir este tiempo de palabra.

Mis observaciones se centrarán pues en ese paseante urbano «que va a herborizar bajo el asfalto», según la bella fórmula de Walter Benjamin (2002: 59), que va a recorrer fragmentos de ciudad en relación cordial con las cosas, los lugares, las gentes, las coincidencias, que quiere decir lo que se produce entre el espacio urbano y él y que por esta razón, portador de su geografía secreta, callejea sin desprenderse de su circunstancia y sin temor a

1 Traducción de Olaya González Dopazo, Universidad de Oviedo.

2 «Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez...» (Baudelaire, 1968: 546).

poner los pies en el mundo y en la historia. Mis observaciones se centrarán más concretamente en aquel que camina por un medio urbano familiar —por nacimiento o adopción—, como Charles-Albert Cingria en Lausana, Fernando Pessoa y José Cardoso Pires en Lisboa, Tiziano Scarpa en Venecia, Léon-Paul Fargue y Jacques Réda en París, Paul Chamberland y José Acquelin en Montreal, Franz Hessel y Siegfried Kracauer en Berlín, todos ellos escritores que han hecho del medio urbano cercano un tránsito hacia otra cosa, que han convertido lo familiar en su exotismo y su zona de deambulación.

Observación primera: *Lo errante y el pensamiento*

¿Qué debemos entender, en este contexto, por errar? Sin duda alguna, no se trata de la itinerancia del que habita la calle, sino del callejeo del captador de signos, que recorre un espacio de rasgos familiares, portador de lo misterioso, de lo inefable, que consiente en perder algunas referencias y en dejarse guiar por la percepción inmediata. Me gusta recordar que en la formación del verbo errar en el sentido en que lo tratamos aquí, hay contaminación del verbo latino *iterare*, hacer camino, viajar, por el verbo *errare*: confundirse, para conformar el sentido de ir a perderse aquí y allá, al azar del laberinto. Errar significa entonces alejarse del camino recto, del camino de lo previsible, de lo dado de antemano como seguro. «*Se perdre est le seul endroit où il vaille vraiment la peine d'aller*», escribe Tiziano Scarpa (2002: 13). De este modo, lo contrario de errar sería desplazarse siguiendo un itinerario. Sin embargo, quiero precisar que puede suceder que el cuerpo siga un itinerario, pero que el espíritu sea errante. En cualquier caso, me gusta hablar de una deriva, y de aquel que deriva como de alguien que se abandona a un movimiento espontáneo, que suelta amarras, y para el que retomar el trayecto supone una especie de ritual que predispone a la copresencia de aquel que Alain Médam denomina el «*écrivain passant*» (1998: 131) y de los sedimentos de sentido que le esperan aquí y allá a lo largo de su recorrido improvisado. Pues el espacio que atravesamos es siempre un destino.

Al contrario de un caminante triunfal, el escritor a la deriva se enfrenta con obstáculos, va a tientas, tropieza, —¿caminar no es precisamente eso, perder el equilibrio y recuperarlo cada vez, en cada paso?—, llena el espacio con su presencia humana por medio de una mirada, de una escucha, de un trabajo de todos los sentidos, ya que huele, palpa, incluso saborea. Está allí donde se encuentra —como encontramos un objeto extraviado—, con todos los sentidos alerta, porque en el momento de la deriva carece de lugar propio. El espacio urbano es su campo de ejercicios, retomándolo en recorridos indefinidos. El lugar —si se me permite esta alusión a Kant— es la forma de su sensibilidad; la calle, su cinta de Moebius —esa cinta toroidal y unilátera que simboliza el infinito.

El cuerpo del escritor paseante se mueve en el espacio y atraviesa el lugar, lo que asegura su presencia en el mundo. «*Le monde perçu (...) est l'en-*

semble des chemins de mon corps», escribe Merleau-Ponty en sus «Notes de travail» (1964: 295). Ahora bien, sabemos que ese cuerpo, cual arabesco de relaciones, está vinculado directamente con el poder del pensamiento. En el escritor paseante, en efecto, a pesar de deambular a menudo de manera aparentemente distraída, existe una relación estrecha entre los elementos que surgen, el lugar y su pensamiento. Porque pensar, precisamente —y pensar con precisión—, «c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience, c'est faire de chaque idée, de chaque image (...) un lieu privilégié», como sugiere Camus (1961: 43), quien, más lejos, añade: «Penser, c'est vouloir créer un monde» (1961: 134). Se trata, como poco, de querer actuar sobre el mundo.

Para el escritor paseante, el lugar existe gracias a los cuerpos, las cosas y los acontecimientos que lo conforman y que suponen otros tantos llamamientos a la significación. El lugar, la cosa, el acontecimiento, además de lo que son, para él se convierten en lo que tiene frente a sus ojos; no hay lugar, cosa o suceso si no es porque él los percibe de un modo relacional. Eso es lo que significa pensar: convertirse en una relación en el seno de las relaciones. Es entonces cuando sopesa la diversidad de las apariencias —lo cual, por otro lado, constituye el primer significado del verbo pensar, *pensare*: sopesar—. El escritor paseante siente, concibe, explora, imagina, piensa la sustancia de las cosas, de las personas, de las escenas, de los sucesos, de los lugares; la sustancia, es decir, etimológicamente, lo que está debajo, lo que constituye la permanencia de las cosas. Y curiosamente, todo el sentido de la palabra sujeto reside en ese mismo punto: aquello que se encuentra debajo, lo que está sometido al pensamiento y los diferentes estados del individuo pensante.

«Penser, c'est passer³», escribe Michel de Certeau. Se podrían invertir los términos y decir que, en el acto deambulatorio, pasar es pensar, ya que el cuerpo y la cabeza actúan como dos cómplices en lo que respecta al lugar. De hecho, eso sería deambular: dejar penetrar el mundo exterior en el espíritu, como si existiese un pacto entre la subjetividad del paseante y el mundo percibido.

Observación segunda: *Búsqueda y saber*

Ahora bien, el caminante urbano, siempre ávido de lugar, se aventura con cuerpo y alma en la profusión del mundo. Camina al azar y en armonía por el espacio urbano, a la búsqueda de significados que surjan de esta misma relación con el lugar. Para ello, en la medida de lo posible va desprovisto de toda intención social y de su saber preconcebido, en estado de disponibili-

3 «Penser, c'est passer; c'est interroger un ordre, s'étonner qu'il soit là, se demander ce qui l'a rendu possible, chercher en parcourant ses paysages les traces des mouvements qui l'ont formé, et découvrir dans ces histoires supposées grisantes comment penser, vivre autrement» (1987: 51).

dad. Se deja cautivar por ciertos signos del mundo, signos plenos o pobres, que normalmente percibe poco o no percibe en absoluto. Su modo de observación es del orden de un registro subjetivo, más que del ámbito de lo utilitario. Porque el «derivador» mantiene un desfase respecto a las funciones al uso; no las niega, las observa a pequeña o media distancia. El espacio urbano, con sus enigmas, sus charadas, sus intrigas, sus adivinanzas, es su espacio de realización. El paseante, aunque en apariencia se disocie del mundo, en realidad se une al lugar por medio de un desplazamiento que es el «non-lieu où tout se passe» (Médam, 1998: 121), y esta es su manera particular de territorializarse —o de reterritorializarse temporalmente— en una línea de fuga⁴.

El «derivador» se encuentra a gusto en esta distancia cercana de las cosas, en su retraimiento movido en medio de la agitación, que es la forma de su anonimato y su manera de mantener alejado lo que desea captar, sin saber muy bien de qué se trata. Y esta disposición le es posible gracias a su propia y radical disponibilidad.

La ociosidad es su conducta y su condición; la ociosidad que va emparejada con su propio frenesí. Pues en el «derivador» hay, además de su neurosis por el movimiento, «une pulsion scopique et gnostique», escribe Michel de Certeau (1980: 172), pulsión para observar y penetrar misterios —en el sentido profano de las realidades incomprensibles, que reenviarían al carácter profundo o simplemente oculto de las cosas—. Y como eso se produce en el espacio opaco de la pluralidad, el paseante debe ser capaz de pensar la alteridad, la pluralidad, la diversidad —que es «le lieu de l'art», escribe Camus (1961: 155)—, incluso lo extraño, y todo ello a través de su propio prisma —es decir, mediante su propia visión, visión sincera, auténtica—. En su proceder, el mundo se reduce a las proporciones de su ser, condición favorable a la subjetivación del mundo en un cara a cara de igual a igual. En su relación con el medio urbano, el paseante desea llevar la mitad del peso, lo cual es estrictamente necesario si quiere sustituir el orden de un imaginario colectivo y estereotipado por el orden de lo vivido— es decir, sustituye una visión común por una percepción subjetiva—. La palabra imaginario alude en este contexto a esas «images d'un auteur, d'une culture, collective ou individuelle, et les significations qu'elles peuvent offrir» (Bordas, 2002: 290). Esas imágenes conllevan algunas posibilidades, pero también ciertas limitaciones para la recepción del espacio; sin embargo, por sus propios efectos restrictivos, puede suceder que desemboquen en un desafío y dinamicen así la percepción y la escritura.

El gran asunto de la deambulación, más que caminar y observar, es liberar la mirada, liberarse de los hábitos, liberar los sentidos e incluso el espíritu. Liberarse, no ya del conocimiento y del recuerdo, sino de lo conocido, de lo recordado, de lo que, en el conocimiento y en el recuerdo, se estable-

4 Ver: Roux, 1999: 25.

ce como una especie de materia pantalla⁵. El caminante deambula, en cierta manera, porque prefiere fecundar lo que ignora ignorar que lo que sabe saber. En esto es un artista —es decir, roza lo imperceptible tejiendo (texto, *textus*, tejido) su emoción en el lenguaje—. Así pues, esta labor de deambular no lo guía hacia un saber numérico o científico —pues su método es menos directamente cognitivo que heurístico—, pero le sitúa en una comprensión intuitiva del cercano misterio del lugar —conformándose con ello, él que es más escritor que geógrafo—.

El escritor paseante, por sus recorridos, hace emerger el sentido combinando, por una parte, unas percepciones significativas, que abordan el espacio tal y como es percibido, y por otra parte, unas prácticas significantes del espacio, que se relacionan con el sujeto según como se comporta y actúa en este espacio y según lo que dicho espacio signifique para otros que lo atraviesen, así como para él mismo⁶. Oscilando entre realidades objetivas y realidades construidas, se engancha al territorio, al que confiere sus propios valores, y los valores de aquellos con los que se cruza, a quienes, mediante diversos medios narrativos y descriptivos, concede a menudo la palabra; el escritor deambulante está en muchos aspectos ligado a la polifonía de las voces. Entonces las categorías referenciales se sobreponen (referentes sociológicos, históricos, memorísticos, identitarios, estéticos, etc.), los filtros de su mirada se multiplican y se ajustan en consecuencia, produciéndose fases tanto de amnesia como de anamnesis. Pues el escritor deambulante, que surca y reescribe sin cesar el lugar, recorre también los tiempos, y de este modo quizá construya su propio tiempo.

La deambulación conlleva una cultura del paso. Una forma de presente infinito que une los tiempos de los espacios frecuentados con los espacios de todos los tiempos, con los otros y consigo mismo, el mismo de antes, de ahora y de siempre; no es de extrañar que Michel de Certeau conciba la deambulación como «procès infini d'être absent et en quête d'un propre» (1980: 188).

Observación tercera: *Primer devió por el Yo*

Deambulando por mi ciudad o por un país exótico, no soy de esos que se precipitan sin ver nada, pero a veces me ocurre que, completamente absorbido en mi marcha, sin duda por miedo a extraviarme, olvido ser un observador apasionado. Y a menudo ahí se encuentra el principio de alguna cosa.

Jacques Réda hace la siguiente observación en *Ferveur de Borgès* (1987: 91): dentro del ámbito general de la marcha deambulante, el callejeo y la ex-

5 Alusión a ciertas construcciones psíquicas que tienen como finalidad mantener ciertas representaciones fuera del campo de la consciencia, y que Freud llamaba los recuerdos-pantalla.

6 Ver: Lévy, 1996: 162-163.

ploración, que son cada una a su manera un tipo de búsqueda, se contradicen. Mientras que el callejeo parece desinteresado, la exploración supone una finalidad y una gran atención, incluso deseos de comprensión, de «clar-tés», escribe Réda (1987: 92). Y sin embargo, cómo no entusiasmarse simultáneamente con los dos acercamientos, con el abandono de uno, el callejeo, con la impresión y el espectáculo del momento, y con el carácter de estudio más concienzudo del otro, la exploración, que hace del lugar un espacio de investigación. A menos que callejeo y exploración se puedan combinar, o que sean portadores de algún rasgo común. Esto es lo que sugiere de manera implícita Réda quien, para captar lo que le atrae en las calles, en los suburbios o en las afueras, adopta el aire soñador y despreocupado del paseante, lo cual le permite alcanzar un estado, que, según él, se asemeja en parte a la hipnosis y en parte a la alerta del cazador, un estado que sería la condición primera para descubrir algunos significados.

¿Y cuál sería entonces el objeto de investigación del paseante? Una hipótesis entre otras plausibles nos llevaría al estado mismo en el que esta inmersión en el lugar sumerge al caminante. «Ce qu'il y a d'important, escribe Charles-Albert Cingria, c'est moins ce qu'on voit que l'état dans lequel on se trouve quand on voit» (1963: 13). Este estado no se reduce meramente al humor del caminante, sino que hace referencia a su manera de estar en el lugar, a su presencia. Este estado es enunciado por el escritor, a menudo sin darse cuenta, como un hecho ineluctable de la literatura de deambulación —como la alusión al tiempo en el reverso de una postal—.

Así pues voy a perderme por mis callejuelas con la intención de permanecer atento a los usos y significados del espacio urbano que frecuento, pero plenamente consciente de estar trabajando en trazar la representación de mi propia calle, una especie de calle vivida, diría yo: de calle practicada. Y más que una calle percibida o practicada, una calle para producir, incansablemente y sin esperanza de acabar. El escritor paseante aspira a decir cosas sobre sus lugares de paso excavando en sus observaciones, en su sensibilidad, en sus defectos, en su memoria, en su conocimiento, pero también en la materialidad misma del lugar. Explora por la escritura, y sin duda también en la escritura. Puede ocurrir que incluso olvide el lugar de referencia y deambule por su propia escritura.

Lo mejor ocurre cuando el territorio me persigue incluso en casa y me incita, o más bien me obliga a la notación, aunque esto ocurra al día siguiente o incluso más tarde. Mejor aún es cuando toda una formulación, o una simple palabra, incluso un acento lírico —del tipo que permite acceder a la emoción y al pensamiento— se impone y arrastra todo un fragmento de escritura, que nunca es más que la ínfima fracción de un mundo... que no es el mundo. Mi método consistiría entonces en lo siguiente: al regresar a casa, dejar trabajar la imaginación y la imagen sobre una impresión de camafeo en la chapa oxidada de un cobertizo, un paseante cargado con su hipoteca y su soledad de farero, un cocinero de barriga peluda, aferrado a su barbacoa, que, en la teogonía de las calles, es el Zeus del Panteón.

Tal y como yo lo veo, habría dos fases en la senda del escritor paseante, una primera que lo llevaría, por fascinación, a registrarlo todo con la mirada, a escuchar, a abrir la mano, a sentir, pero a contener su palabra, ansiosa de relatar, de expresar; y una segunda etapa, inversa a la primera, en la que se invitaría a sí mismo a retener su ardor, a dejar al lugar venir a él, en lo que una vez más se manifiesta como polifónico, y a dejar fluir sus palabras. Y entonces el escritor paseante, como un artista que trabaja sobre un motivo, es capaz de captar frenéticamente las imágenes y plasmar en su libreta de apuntes, no las frases que les corresponden, sino las únicas frases posibles, las que consiguen que surja la cosa, sin las cuales la cosa simplemente no existiría. Pero no lo formulo bien: la obra no es la realidad, sino que se añade a ella, «et ce faisant, precisa Carlos Fuentes, elle la crée» (1997: 19).

Y en este aspecto, cada cual aporta su etiqueta lingüística. Charles-Albert Cingria lo denomina *sobreexactitud*, término que Jacques Réda, en *Le bitume est exquis*, obra consagrada a Cingria, describe como «une juste amplification du détail jusqu'à une sorte de démesure mais qui fait voir et toucher presque⁷» (1984: 58). Hablo de ello porque me conviene como aspiración.

Observación cuarta: Segundo desvío por el Yo

¿Pero qué es entonces esta experiencia de deriva, pluma en mano, sino una fragmentación de bricolajes más o menos narrativos, más o menos reflexivos, más o menos líricos, de la experiencia de un trozo del mundo? La dificultad de escribir estos fragmentos consiste en mantener el pacto referencial, la cohesión esperada y deseada entre la realidad y uno mismo. De alguna manera la referencia, en la escritura, aquí, en mi espacio propio, en mi ciudad, en las calles de mi infancia, me plantea más problemas que en la India, el Nepal o en las altiplanicies del oeste del Tibet⁸, como si la falta de exotismo me paralizara, no en el camino, sino en la búsqueda de esa pequeña cosa que la pone en funcionamiento. Me refiero a esta especie de magia que conecta la observación con la lengua personal del escritor, la única que puede llevar esa lengua personal a la notación, y posiblemente a la escritura. Pero aquí tampoco soy exacto: la pequeña magia consiste en que el lugar hable la lengua personal del escritor y en que este la oiga, y que entonces sea el exterior quien se haga eco en el hueco vacante del escritor transeúnte. El método del escritor paseante es profundamente polifónico, en el sentido bakhtiano de una liberación del intercambio verbal y de una interacción con el discurso del otro, y de formas literarias consecuentes, que producen encabalgamientos de voces y de ejes enunciativos.

7 Algunos años más tarde, en una entrevista, Réda añadirá: «C'est un excès métaphorique qui ne 'passe' que si tout —dans la phrase, dans le paragraphe, dans l'œuvre même et son climat particulier— le justifie» (1993: 21).

8 Curiosamente, en un lugar exótico, creo saber bien lo que soy; en el lugar familiar del otro, sin embargo, se diría que mi conocimiento me ignora: ya no sé muy bien lo que me sucede.

Para la ocasión, me he metido un poco en el «métier de réaliste⁹», retomando una expresión de Nerval, quien era a su vez paseante y merodeador, pero no muy realista, incluso nada a decir verdad, al menos si llamamos realista a aquel que tiende a encontrar su sinceridad manteniéndose fiel a la riqueza del mundo exterior, la cual cree tratar con exactitud; pero seré al menos un poco realista gracias a una observación más absorbente que vigilante, una observación iluminada sin embargo por la imaginación y la imagen, lo que constituye mi manera de reaccionar con sinceridad ante lo que veo. Esto, teniendo en cuenta, como dice Kierkegaard, que «la subjectivité réelle n'est pas celle qui sait» (1949: 268), sino la que explora, diría yo.

Este es sin duda el motivo por el que el escritor observador se pone constantemente a sí mismo en situación, esto es, se posiciona respecto a los datos de la realidad, por ejemplo mediante el uso de palabras técnicas o científicas, descripciones y listados, con los cuales se diría que juega a llamar a la realidad a comparecer; pero esta «mise en situation», escribe el filósofo Thierry Paquot, «ne peut se satisfaire d'une description de type 'réaliste' ou 'naturaliste', elle réclame du faux pour dire le vrai, un vrai dissimulé, travesti, inachevé» (1999: 159).

De hecho, soy consciente de que los fragmentos que trabajo se inscriben en la franja común de la dualidad realidad/invencción, esa zona en la que el informe (no puedo decir la verdad) y la imaginación (tampoco fantasía ni engaño) se superponen y confunden. Me parece que siempre ocurre lo mismo en la experiencia de la exterioridad paisajística. Y para entrar en el campo de las confesiones, digamos que soy consciente de interesarme menos por la validez referencial que por lo que Pierre Sansot llama una «conviction d'ordre poétique» (1995: 26), y mi convicción, desde luego, transita por mi mirada y por mi lengua personal, pero pasa también por el objeto espiado, al que doy sentido por el hecho de observarlo. No *mi* sentido, no *su* sentido — ni siquiera sabría qué significa eso—, sino *un* sentido heredado de esta relación misma. Señalemos que la palabra poético, empleada más arriba, no está tomada en el sentido de poema, en tanto que forma literaria, sino como *esa cosa* de la que habla Paul Valéry en *Tel quel* cuando define «La poesía»:

Est l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, *ces choses* ou *cette chose*, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que *semblent vouloir exprimer les objets*, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie, ou de destin supposé.

Cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est... (1960: 547).

Pertenezco al género de escritores paseantes que escriben menos a partir de la realidad directa que en retrospectiva. Escojo la apropiación interpretativa frente a la ilusión del cuadro fiel a la realidad. Ahí se construye mi

9 «(...) Je m'arrête. —Le métier de *réaliste* est trop dur à faire» (Nerval, 1952: 133).

sinceridad. Como ya he dicho, no busco delimitar el cliché de las calles monrealesas sino fundar mi calle imaginaria. Los fermentos de esta compulsión provienen de ese pequeño paraíso urbano y del estado al que su frecuentación me lleva.

Pero esta idea, aunque correcta, está plasmada un poco por alto; no habría que despreciar el lugar tangible, que se manifiesta en mí destrozándome los pies, haciéndome polvo la espalda, atravesándome el cuerpo, lo cual es otro de los aspectos que constituye el estado de paseante.

Observación quinta: *Secreto y variedad*

En la red urbana, en el seno de lo que, para la mayoría, carece de variedad o es incluso uniforme porque es usual, o informe porque está usado, el paseante se deja llevar distraídamente hacia dislocaciones, cavidades, saledizos, hacia el caos y el azar que conforman lo heterogéneo del lugar, pero también hacia lo plano, lo banal, el truísmo de lo familiar —poco importa que el orbe de su planeta sea siempre el mismo!, y todo junto, ese caos y esa repetición banal se erigen en misterio, en el sentido de algo que se oculta¹⁰—. No se me ocurre una palabra mejor. Aragon, en *Le Paysan de Paris*, llama a esto «la lumière moderne de l'insolite» (1966: 20), refiriéndose a esa materia que invita al caminante a una forma de distracción meditativa y al «sentiment du merveilleux quotidien» (1966: 16) que lo dirige a sus propios abismos.

Para el escritor paseante, esos espacios urbanos, distribuidos sobre el territorio como los senderos y los callejones sin salida de un laberinto, incluso con su carácter de coherencia y de repetición, inducen su principio de variedad, que ponen constantemente en juego —y que lo ponen a él en peligro y en gozo. Esos lugares no le parecen neutros, lo cual crearía espacios sin lugar, ni carentes de coherencia, lo que no llevaría más que a enumeraciones y a conjunciones —hay esto y eso y eso otro y otra cosa más y su contrario y *etc.*—, e incluso cuando el paseante decide enumerar la diversidad, produciendo listados o enunciados descriptivos, en una aparente indiferencia, siempre imprime su sello. Pues el listado, bajo una apariencia de ordenamiento de lo real, es su estrategia de resistencia, su maniobra de recusación de toda tentativa de sintetizar lo heterogéneo. Y la descripción, esa operación de anclaje que designa la falta misma de totalidad, nunca es neutra, reenviando a un antropocentrismo bajo las ideas y las sensaciones propias del deambulante; la descripción conlleva una aspectualización y una contextualización que ponen en relación al sujeto con el objeto, así como con los demás.

Sucede que todo, en el lugar practicado, lleva su carga —carga de conocimiento, carga de emoción—, incluso, y ante todo, la del propio escritor deambulante, para quien la red urbana se revela como una especie de juego de pe-

¹⁰ «(...) le poète appelle ce qui, en se dévoilant, fait apparaître justement ce qui se cache» (Heidegger, 1958: 240).

queños coches y de casitas, por encima de los cuales, como un adulto niño, vuela durante un tiempo, después se repliega y se curva, y regresa a las dimensiones de su juego, y se pierde en él, además de comprometerse con la lucidez ciega del pintor que persigue volúmenes en el plano de la figuración. Lo más difícil consiste en elevarse apenas por encima de lo que vemos, pero no demasiado, pues correríamos el riesgo de ser atrapados por deseos y obsesiones de síntesis, incluso de verdad. Más bien hay que mantenerse en sus elipsis, en sus acumulaciones, en su gusto por las sombras que residen bajo el texto. Encontramos en todos los escritores transeúntes, que son algo más que simples transeúntes, esas elipsis y concatenaciones, y una propensión a los misterios de lo común.

Observación sexta: *Tercer desvío por el Yo*

Caminar por una ciudad, concretamente por un entramado de callejuelas, en su vertiente de espacio semicerrado y con normas, es como jugar al dentro/fuera: hay que atravesar periódicamente una calle, abordar un nuevo segmento y sus fragmentos fugitivos de realidad. Hay en ello algo de frenético, pero también de regenerador, quizás incluso de iniciático, como si se tratase de intentar ser admitido en el misterio del lugar —que como el paisaje, se constituye de visible y de invisible—. Así pues, el paseante urbano se precipita sin cesar en el pequeño reto de un nuevo segmento, de un nuevo paisaje con sus valores escondidos, con sus analogías estructurales con los ocupantes, más o menos siempre el mismo paisaje, pero al final otro completamente distinto, y en el caso de las callejuelas que me ocupan, paisaje de cobertizos decrepitos, de huertos yermos, de terrazas modestas, pero a veces incluso fastuosas, con glicinas y piscinas, como otras tantas metáforas de nuestra civilización marchita erigiendo aquí y allá sus marcas de humanidad y sus espejismos de modernidad; y cada vez el paseante espera salir de allí, y salir menos enfermo de su tiempo y de su lugar.

Esta forma de visión crítica en cámara lenta que es la deriva callejera somete la escritura a su función interactiva entre el ser y el lugar, que consiste en abrir el uno al otro y el otro al uno. Precisamente ahí se sitúa el arte del escritor paseante que, por su visión y su lenguaje, y diría que sobre todo por la actividad de una conciencia de la imaginación y de la imagen, transfigura el lugar que lo transfigura. ¿No es una función del imaginario (comprendido aquí en el sentido de lo que pertenece al dominio de la imaginación) el intentar experimentar nuevas relaciones, en el sentido de nuevas relaciones recíprocas?

Diría que la deambulación implica un intercambio entre las pulsiones subjetivas y las exhortaciones objetivas que emanan del medio ambiente. En el mejor de los casos, se establecen lo que Michel Roux llama «*relations analogiques*» entre el ser y el lugar recorrido y ello crea «*du sens et de l'existence*» (1999: 48) entre ellos —lo que constituye una bonita definición de la relación—. En la escritura de deambulación, el sujeto deambulante es el media-

dor de una producción sensible mediante la cual la escritura trata de enraizarse en lo real. Es decir, subjetivamente.

Propongo decir esto de otra manera: el poder de la imaginación y de la imagen en el escritor deambulante actúa como un eje de intercambio y de metabolización (en tanto que ubica el mundo en su universo) que, de manera ideal, hace que la realidad se abra y conduce a hacer que las cosas sean —para sí mismas—. Esto es lo que dice el geógrafo Michel Roux: «Le territoire n'existe pas 'en soi' mais 'par soi' et 'pour soi'» (2002: 23). Por este motivo hay que estar a la vez atento e imaginativo, atento en el sentido de trabajar la imaginación e imaginativo en la atención puesta en las cosas, en los seres, en los acontecimientos. Algunos pintores lo han comprendido así. Un Picasso, para el que el arte comienza allí donde el realismo termina. Un Paul Klee, para quien la pintura —yo diré pues la literatura— no refleja lo visible, sino lo invisible. Y quién sabe, quizá lo visible no es otra cosa que un momento de lo invisible.

Observación séptima: *Espacio y repetición*

El escritor paseante reanuda incansablemente su camino en un medio que espera que sea generador de escritura. Es la gracia que desea para sí. Este escritor, como dice Jean-Michel Maulpoix a propósito de Jacques Réda, es ante todo «piéton de sa propre langue» (1986: 42). Su verdadero destino es abrirse camino entre las palabras. Y a veces ocurre que el lugar se transforma en objeto, que el sujeto paseante proyecta sobre los horizontes de su sensibilidad y que por consiguiente transita por su representación privada del mundo. Creo que esta sensibilidad y esta representación privada son las que, ante todo, impregnan la obra de los grandes escritores paseantes. Se olvidarán más rápidamente los detalles arquitectónicos y mundanos de la calle des Martyrs que la sensibilidad de falso misántropo de ese viejo pintoresco, llamado Paul Léautaud, que se adentra en la noche con sus sobras de comida en el bolsillo para los gatos que ocasionalmente encuentre.

La escritura y la deambulación tienen en común los rodeos y las vueltas, las paradas, las audacias, los vagabundeos, los abandonos, en la vía de las aporías del presente y de una identidad impenetrable. Y acto seguido la escritura se vuelve ella misma paseante, viene y va sin una finalidad precisa, sin teleología, según la fantasía del escritor caminante, que tiene la manía de recorrer los lugares, que yerra, que se traza un camino en lo real y elabora una mirada, que posa su atención en esto, en aquello, la desvía hacia otra cosa, hasta que dicha atención vuelve a su punto de partida, el paseante, que camina hacia él mismo, y piensa ensimismado, es decir, combina ideas y sensaciones para ligarse a lo que es y a lo que él es. El paseante urbano de quien se dice que camina con un paso a paso de vagabundo abandonado en el espacio, está en realidad buscando un eco que le dispondría a un paso a paso en las palabras para decir el espacio, y para decirse en el espacio. Un espacio que comparte con el otro. El escritor paseante acaba siempre por tomar como pretexto el espacio para decirse, y decirse entre los otros, y en último

término, esto adopta la forma de un intercambio dinámico entre su lenguaje personal y el lugar.

Para Michel de Certeau, el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación a la lengua, como un modo de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón. Caminar sería como construir frases en el espacio lingüístico. Y Certeau cita a Roland Barthes: «L'usager de la ville prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret» (1980: 182).

Del mismo modo que no realizamos nunca todas las posibilidades de la lengua, tampoco lo hacemos con el espacio practicado, no solo a causa del orden de lo construido, sino también por las prohibiciones sociales, nuestra escasa audacia de deseos, de pulsiones, de imaginario, de nuestras diversas reservas, porque hay tanto que vivir y que hacer, y porque el espacio urbano es simplemente inagotable. Entonces el escritor paseante escoge entre los significantes de la lengua espacial, compone sus giros espaciales. Así se crea, en el camino del paseante y en el texto de deambulación, una organización móvil del espacio urbano. Esta movilidad del paseante, de Certeau, desde una perspectiva freudiana, la relaciona con la separación del cuerpo materno, experiencia jubilosa de la infancia, de la cual sería una repetición.

Pues este paseante necesita diversidad y repetición. Pensemos en Cingria, repitiendo infatigablemente su búsqueda en su bicicleta, en Réda sobre su motocicleta, en Fargue en taxi, por la noche, cuyas facturas sobrepasan sus derechos de autor. Pensemos también en Restif de la Bretonne, que todas las noches de 1790 se adentra en los barrios populares, en busca de anécdotas y temas para la indignación. El paseante urbano parece tener una gran necesidad de tranquilizarse respecto a la perennidad de los ciclos y a la inmutabilidad de ciertas figuras. Pero con esto, responde quizás a la exigencia de reanudación de la repetición misma. «La répétition qui rend malade et qui guérit», como sugiere Deleuze (1968: 30).

¿Por qué este reanudarse infinito del movimiento deambulatorio? ¿Para romper el silencio hiriente del mundo y que la alteridad y la diversidad se expresen? ¿Para hacer emerger el misterio bajo el polvo de las cosas, de manera que se rompa la usual coincidencia entre el lugar y uno mismo? ¿Para agrupar los fragmentos de una imagen de sí mismo en el mundo? Mejor aún: ¿para que advenga el mundo, que ya no estaría en otro sitio sino en uno mismo? ¿Para dar voz a una relación con lo real que lo real ahoga? ¿Para saturarse de imagen, de modo que fuera posible borrar temporalmente un trauma? ¿Quizá para mantener el enfrentamiento con lo real, en una especie de movimiento perpetuo que haga desaparecer el objeto mediante la repetición? ¿Se haría esto mediante procedimientos repetitivos de percepciones imaginarias que llevasen a una producción en serie de fragmentos de escritura? No puedo responder a estas preguntas insidiosas que son en sí mismas una especie de respuestas; no puedo más que ofrecer el comentario más general, tomado de Deleuze: que «[l]a répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais [qu']elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple» (1968: 96). ¿Y qué decir del que hace de ello su neurosis?

Observación octava: *A modo de colofón*

El ámbito del deambulador urbano es la intuición de las cosas y de las áreas de espacios urbanos, que transita por la relación perceptiva. Es su manera personal de aumentar su sensación de estar vivo, ciertamente, pero más aún, es su manera de desprenderse, no de lo que Aragon llama «l'illusion Réalité» (1966: 81), sino de sus ilusiones acerca de la realidad; es su manera de dejarse gobernar por el «sentiment du merveilleux quotidien» (1966: 16) ya evocado, su manera de convertirse en el espacio de la resonancia de la alteridad y gracias a ello, de tender hacia su realidad por mediación de la exterioridad. (La polifonía a la enésima potencia...). El paseante se constituye en sujeto alejándose de sí mismo, de su consistencia mundana, y yendo hacia el encuentro del lugar, del objeto. El azar es su práctica y su maestro de juegos. A menudo el espectáculo del paisaje urbano le resulta un objeto de lectura, y a veces, en el mejor de los casos, excepcional pero buscado, un motivo y una dinámica de escritura, lo cual no le impide tropezar con las palabras, tartamudear sobre los adoquines.

Hablo evidentemente de una escritura capaz de transmitir esta presencia en el mundo. Una escritura límpida u oscura, contenida o profusa, poco importa —hace mucho tiempo que comprendí que la simplicidad es el colmo de la grandilocuencia—; pero una escritura que se inviste como cuerpo-espíritu, una escritura que explora y que se presenta como relacional; tal como yo lo entiendo, una escritura que se ofrece como el don de una intuición, de una facultad de la imaginación y de la imagen, más que de un conocimiento —excepto si se reconoce, como Carlos Fuentes, que «[l']imagination est le nom du savoir en littérature comme en art» (1997: 19)—. Y además, poco importa que la persona que se encuentra tras el texto sea o no el depositario erudito y consciente de ese conocimiento, siempre que su escritura sea el intermediario. Podrá leer todos los libros que se publiquen, de historia, sociología, urbanismo, aprenderá mucho de ellos, pero no las mismas cosas que si *camina* el territorio —como decían los Antiguos, en una forma sintáctica antiguamente permitida—, en el sentido de recorrerlo a buen paso. Y añadiría, invocando la etimología del verbo «marcher»: marcando¹¹ ese territorio, imprimiendo su huella... lingüística, obviamente.

El escritor paseante se encuentra, en el terreno recorrido, como Chateaubriand frente al mar, constatando que todo el mundo mira lo que él mira, pero postulando que nadie ve lo que él ve. Entonces, para él, no se trata tan solo de registrar como existente ese lugar recorrido, nombrándolo, sino de inventarlo para sí mismo metabolizándolo, sin lo cual no sería otra cosa más que el mismo en todas partes, homogéneo y subsumiéndose en sus propias

¹¹ «MARCHER, v. intr. est issu (1170) du francique *markôn*, 'marquer, imprimer (un pas)' (...)» (Rey, 1993: 1190). *Dictionnaire historique de la langue française*, bajo la dirección de Alain Rey, París, Dictionnaires le Robert, 1993, tomo 2, p. 1190.

fotocopias. Como dice San-Antonio, en *Plein les moustaches*: «le monde, il faut l'inventer, sinon, en fin de compte, il est partout pareil» (1985: 123).

Bibliografía

- Aragon, L. (1966 [1926]): *Le paysan de Paris*, Gallimard, París.
- Baudelaire, Ch. (1968 [1863]): «Le peintre de la vie moderne», en *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, París, 546-565.
- Benjamin, W. (2002 [1938]): «Le Paris du second Empire chez Baudelaire», en *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, París.
- Bordas, É. (2002): «Imaginaire et imagination», en Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A. (dir.): *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, París.
- Camus, A. (1961 [1942]): *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, París.
- Cingria, Ch.-A. (1983 [1948]): *Bois sec bois vert*, Gallimard, París.
- Certeau, M. de (1980): *L'invention du quotidien 1/Arts de faire*, Union générale d'édition, París.
- (1987): *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, París.
- Deleuze, G. (1968): *Différence et répétition*, PUF, París.
- Fuentes, C. (1997): *Géographie du roman*, Gallimard, París.
- Heidegger, M. (1958 [1951]): «...L'homme habite en poète...», en *Essais et conférences*, Gallimard, París.
- Kierkegaard, S. (1949): *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, Gallimard, París.
- Lévy, A. (1996): «Pour une socio-sémiotique de l'espace. Problématique et orientations de recherche», en Ostrowetsky, S. (dir.): *Sociologie en ville*, L'Harmattan, París, 161-177.
- Maulpoix, J.-M. (1986): *Jacques Réda*, Seghers, París.
- Médam, A. (1998): «À Montréal et par-delà, passages, passants et passations», en *Villes pour un sociologue*, L'Harmattan, París, 119-139.
- Merleau-Ponty, M. (1964): *Le visible et l'invisible*, Gallimard, París.
- Nerval, G. de (1952 [1852]): «Les nuits d'octobre», en *Œuvres*, I, Gallimard, París.
- Paquot, T. (1999): «Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité», en Younès, Ch. (dir.): *Ville contre-nature. Philosophie et architecture*, La Découverte, París, 154-174.
- Réda, J. (1984): *Le bitume est exquis*, Fata Morgana, Montpellier.
- (1987): *La ferveur de Borgès*, Gallimard, París.
- (1993): *L'Œil-de-Bœuf rencontre Jacques Réda*, L'Œil-de-Bœuf, París.
- Rey, A. (1993) (dir.): *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, París.
- Roux, M. (1999): *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, L'Harmattan, París.
- (2002): *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, L'Harmattan, París.
- San-Antonio [seud. de Frédéric Dard] (1985): *Plein les moustaches*, Fleuve noir, París.
- Sansot, P. (1995): *Les pierres songent à nous*, Fata Morgana, Montpellier.

Scarpa, T. (2002): *Venise est un poisson*, Christian Bourgois, París.

Valéry, P. (1960 [1941]): *Tel quel*, en *Œuvres de Paul Valéry*, II, (edición de Jean Hytier), Gallimard, París.

Circulación de textos y campos sociales: la polifonía que sobreviene

Antón Figueroa Lorenzana
Universidad de Santiago

En primer lugar mi gratitud a los organizadores del Congreso por ofrecerme la ocasión un poco especial de participar en este homenaje a la Dra. Aragón. Lo hago con todo el afecto, también en nombre de mis compañeros de Santiago donde ella realizó una parte de su tarea universitaria. Su solvencia científica, su dinamismo y su calidad humana incidieron en los proyectos de muchos de nosotros.

No estamos aquí por casualidad ninguno de nosotros, ni pensamos lo que pensamos por azar. Tampoco es casual nuestra manera de afirmar algo sobre los textos, ni es el fruto de ninguna espontaneidad natural, sino el resultado de un modo de relación que es histórico. Cada uno de nosotros puede reconstruir la emergencia de este discurso personal sobre la literatura, fruto de la reflexión, pero también de la interacción con la sociedad, también con la sociedad literaria y con sus instituciones y el resultado asimismo de nuestro modo de jugar con las reglas de juego social. En este nuestro discurso sobre la literatura, influyeron las relaciones que la institución literaria estableció con discursos literarios fabricados en otras sociedades o culturas y también las leyes de la circulación intercultural de los textos. Quisiera pues empezar mi reflexión aludiendo de algún modo a la constitución de nuestro propio discurso sobre la literatura.

La tradicional confrontación entre ciencias empíricas y ciencias humanas procuraba a los habituados a estas últimas el deseo de buscar un equipamiento epistémico «científicamente» homologable en el mundo académico. Bajtín hablaba, por ejemplo, de un cierto complejo de inferioridad de las ciencias humanas frente a las ciencias que él llamaba «naturales», y de una tendencia de aquellas a adoptar la metodología de estas, bien sea reduciendo el texto a su materialidad (empirismo objetivo), bien sea reduciéndolo al psiquismo de quien lo produce o de quien lo recibe, y acusaba de eso particularmente a algunos formalistas (Todorov, 1981: 33-37). Todos hemos podido en la práctica advertir cómo se pretendían superar aquellos discursos crí-

ticos tradicionales que respondían más bien a un voluntarismo positivista (autor/obra) mediante aquellos otros discursos tan *objetivos* y seguros de sí mismos, fruto de una interpretación del estructuralismo y otros «ismos», entusiasta, un poco ingenua, indiferente a todo aquello que no fuese *texto* casi físico pero sacralizado, indiferente al sujeto y contorno histórico que realmente producía la escritura como actividad y como acontecimiento único.

Para muchos el primer contacto con el discurso crítico extranjero consistió en la percepción de una terminología nueva procedente del estructuralismo, pero también del psicoanálisis, de la sociología de la literatura, del marxismo, etcétera. Los nuevos léxicos que daban la impresión, por fin, de ciencia, de ciencia definitiva de la literatura. Contradictoriamente, no se consideraba la radical historicidad de lo que, sin embargo, no dejaba de considerar «obra». La sacralización de los monumentos literarios se mantenía imaginándolos como «cerrados», intocables y definitivos (la palabra era «permanencia», característica fundamental del lenguaje poético, que todavía hoy sigue en los manuales). Recordemos aquella polémica entre Levi Strauss y Umberto Eco (el texto como «opera aperta» o no). En términos generales, el nuevo aparato científico ofrecía la ilusión de haber conseguido, o de poder conseguir esa homologación científica tan deseada, y procuraba al crítico esta actitud tan habladora ella y sabia frente a las «obras».

No voy a negar lo que aquella «moderna» idea de la literatura aportó frente al genetismo anterior que explicaba «positivamente» la obra por el autor, y frente a un impresionismo de análisis que era una lectura espontánea de los textos. Aquellas nuevas ideas, que tenían su origen únicamente en un sector del estructuralismo y del formalismo leídos parcialmente¹, presentaban sin embargo un problema importante al cosificar la «obra» y los textos, al presentarlos fuera de la situación de comunicación a la que estaban inicialmente destinados y al no contar con las razones históricas de su producción y de su funcionamiento; los efectos de lo que finalmente era a su vez una «circulación de textos» (aunque lo que circulaba era un modelo crítico) crecieron por el hecho de que, en general, cuando las ideas circulan de una cultura a otra se simplifican, y más cuanto más se extienden.

El caso es que se mantuvo una concepción del arte como algo «sublime», pero al mismo tiempo descriptible, se mantuvo que el hábito paradójico que hace que el crítico se considere infalible frente a lo que no deja de considerar inefable, y aquella actitud casi blasfema de perder el miedo a lo que no se deja de considerar sagrado, aquella tentativa clásica de querer lo que no se deja querer (Fedra *vs* Hipólito). En el fondo se mantuvo la concepción tradicional de la obra como un monumento literario transhistórico.

Y eso fue lo que quedó y todavía queda en sectores: una concepción sacralizada de la «obra» y del texto y, al mismo tiempo, una confianza ingenua en la propia capacidad para explicar «qué dice el texto y cómo lo dice» olvi-

1 Ver la crítica de Itamar Even-Zohar (1990: 11) sobre esta visión parcial del formalismo.

dando el por qué, para quien o contra quien lo dice y también cuándo y dónde lo dice, es decir olvidando la inserción del texto en una historia. Si hablamos de circulación de textos, una visión inmanentista y formal parece insuficiente para dar cuenta de lo que realmente sucede cuando los textos cambian de espacio y de tiempo. *La Peste* de Camus no comunica lo mismo en la Francia de la posguerra, en la España franquista, o en un curso de Literatura Francesa hoy: no significa lo mismo, ni tiene los mismos efectos de lectura ni las mismas funciones, porque se inserta en cada caso en redes literarias y en procesos históricos autónomos y distintos. Si disponemos de una descripción de esos procesos, podremos aproximarnos mejor a las funciones del texto en su cultura y a las que realiza en la cultura diferente y por lo tanto explicar algunos de los nuevos modos de lectura que pueden sobrevenir en función de la nueva red de relaciones.

El propio Genette (1981: 82) escribía que «este tipo de crítica (que llamaríamos más justamente sin duda teoría de las formas literarias) me parecía, posiblemente más que ningún otro, destinado a encontrar un día la historia en su camino»² aludiendo al final del mismo trabajo (1981: 88) a un texto de Eighenbaum de 1927: «La teoría reclamaba el derecho a convertirse en historia» reconociendo a algunos de los formalistas rusos el notable mérito de haber elaborado muy pronto la noción de evolución literaria.

En este contexto donde el estructuralismo y la nueva crítica convertidos en una cultura literaria coexistían con el positivismo más tradicional surgen nuevas propuestas vinculadas a los estudios sobre la dinámica de las culturas y a los estudios sociales. Una de ellas, que se difundió en España los últimos años, es la de «sistema literario» (I. Even-Zohar), que reconsidera en profundidad aspectos olvidados de las antiguas formulaciones de los formalistas y reconsidera el texto en una red o sistema de relaciones dinámica, es decir histórica. La otra propuesta, menos conocida en nuestro país, es la de «campo literario» de Pierre Bourdieu a la que voy a referirme muy brevemente, pero creo que lo bastante para demostrar su rentabilidad en el tema que ahora nos ocupa. Hemos de imaginar el texto no solo como elemento de un proceso de comunicación, sino que este proceso hemos de situarlo, a su vez en su campo social esencialmente dinámico, es decir, histórico.

La noción de «campo literario» no niega el concepto de valor literario o de la «obra» de arte, pero lo explica mediante la explicación de la producción de la «creencia» social en ese valor. Su objetivo es romper con la alternativa entre las teorías inmanentistas que proponen la explicación interna de la obra o del conjunto de las obras literarias, y las teorías que proponen una comprensión externa o bien explican la producción literaria mediante determinaciones sociológicas directas, las llamadas teorías del reflejo.

A veces no somos conscientes de que decir artista, escritor, profesor, crítico, filósofo, etcétera, implica estar aludiendo no solo a destrezas o saberes

2 Traduzco todas las citas.

individuales sino a modos de relacionarse socialmente, a funciones sociales. Todo lo que somos lo somos *también* por razones sociales.

Traduzco un pasaje particularmente elocuente (Bourdieu, 1997: 283-285):

El mundo social proporciona lo que es más escaso en él: el reconocimiento, la consideración, es decir, sencillamente la razón de ser. Él es capaz de dar sentido a la vida y a la muerte misma consagrándola como sacrificio supremo.

De todas las distribuciones, una de las más desiguales y sin duda, en todo caso, la más cruel, es la repartición del capital simbólico, es decir de la importancia social, de las razones de vivir (...). En la jerarquía de las dignidades y de las indignidades, que nunca se puede superponer perfectamente a la jerarquía de las riquezas y de los poderes, el noble, en su variante tradicional, o en su versión moderna —lo que yo llamo nobleza de Estado— el noble se opone al paria estigmatizado que, como el judío del tiempo de Kafka o, hoy, el negro de los guetos, o el árabe o el turco de los arrabales obreros de las ciudades europeas, carga con la maldición de un capital simbólico negativo. Todas las manifestaciones del reconocimiento social que produce el capital simbólico, todas las manifestaciones del ser percibido que hace al ser social reconocido, visible (dotado de *visibility*), célebre (o celebrado), admirado, citado, invitado, amado, etc., son otras tantas manifestaciones de la gracia (*charisma*) que arranca, a aquellos (o a aquellas) a quienes toca, de la miseria de la existencia sin justificación y que les confiere no solo una «teodicea de su privilegio» como, la religión según Max Weber —lo que ya no sería poco— sino también una teodicea de su existencia.

A la inversa, no hay peor carencia, peor privación, seguramente, que la de los vencidos en la lucha simbólica por el reconocimiento, y por el acceso a un ser social reconocido, por decirlo de una palabra, a la humanidad (...).

Toda especie de capital (económico, cultural, social) tiende (en grados diferentes) a funcionar como capital simbólico (de manera que mejor sería hablar de efectos simbólicos del capital) cuando este obtiene un reconocimiento explícito práctico, el reconocimiento de un hábito estructurado según las mismas estructuras que el espacio donde fue generado. Por decirlo de otra manera, el capital simbólico (el honor masculino en las sociedades mediterráneas, la honorabilidad del notable o del mandarín chino, el prestigio del escritor famoso, etcétera) no es una especie particular de capital, sino aquello en lo que se convierte toda especie de capital cuando es ignorado como tal capital, es decir como fuerza, poder o capacidad de explotación (actual o potencial), y, por lo tanto, reconocido como legítimo.

Esta distribución del capital simbólico en el espacio social no es algo informe y general, sino que se articula en *campos* a su vez organizados según valores e intereses específicos de cada campo, pero comunes a todos sus integrantes: valores económicos, políticos, religiosos, literarios, etcétera. También académicos. Cada campo tiene su dinámica propia en función de los valores en juego. El campo se manifiesta como «un espacio de fuerzas que actúan sobre los que lo integran según las posiciones que ocupan en ese espacio», pero al mismo tiempo es un espacio movimiento provocado por el hecho de que los integrantes deben actuar en concurrencia para conseguir, conservar, o transformar estas posiciones (académicas, literarias, etc.). Este

espacio es un mundo autónomo en razón del capital en juego, y por lo tanto, con reglas propias en función de la tipificación de los bienes y con intereses específicos que son definidos por la lógica misma del juego (Bourdieu, 1987: 197; 1991: 4-5).

Bourdieu constata tres tipos básicos de capital: el capital económico o cultural por una parte y, por otra, el capital simbólico. El capital simbólico consiste en el reconocimiento de la legitimidad, aceptación pública, de un capital económico o cultural (1987: 152). Este reconocimiento funciona, no porque los dominantes lo impongan de manera explícita, sino por el hecho de que los agentes sociales «aplican a las estructuras objetivas del mundo social, estructuras de percepción y de apreciación procedentes de estas mismas estructuras objetivas y tienden así a percibir el mundo como evidente» (1987: 160-161). Cada campo tiene pues su «sentido común» que define lo pensable y lo impensable, lo factible y lo imposible en él.

Los que intervienen en las luchas de un campo nunca se cuestionan sus principios, ni sus reglas de juego: creen en ellas mediante la *illusio* «adhesión colectiva al juego, que a la vez es causa y efecto de la existencia de juego» (Bourdieu, 1992: 237). El investigador, cuando debe averiguar cómo esta creencia se produce, se encuentra con esta dificultad: en el campo literario artístico, por ejemplo, el concepto social de «creación» o de «creador» es el síntoma de esta aceptación ciega de una evidencia social colectiva que casi prohíbe indagar, cómo se creó o cómo se crea al «creador» y su poder demiúrgico que imagina que «el poder intrínseco del genio literario puede, como el héroe de los cuentos de hadas, atravesar el espesor del tiempo y triunfar mágicamente del olvido por... su carácter inolvidable» dice P. Casanova (2002: 63) con ironía.

Bourdieu utiliza el concepto de *habitus* «un antiguo concepto aristotélico tomista» (1987: 20, 21) para explicar la incorporación en el agente de la necesidad prescrita por el campo, incorporación inconsciente que produce la acción y la estrategia adecuada en cada momento. En el libro que citamos ahora da casi una definición: «Sistema de esquemas adquiridos que funcionan en el estado práctico como categorías de percepción de apreciación o como principios de clasificación y al mismo tiempo como principios organizadores de la acción» (1987: 24). «El *habitus*, como sentido del juego, es el juego social hecho naturaleza. Nada hay más libre y a la vez más forzado que la acción del buen jugador» (1987:80): recordemos la conducta «espontánea» de un artista famoso o de un *homo academicus* y comparémoslas con las conductas calculadas, conscientes, patéticas, de otros que, aun logrando el puesto, carecen del *habitus*...

En la noción de campo hay unas constantes: hay legitimación, hay dominantes y dominados, conservadores y vanguardistas, *doxa*, ortodoxia y herejía, reproducción o subversión de valores constituidos. Cada uno de estos elementos reviste en cada campo una forma especial e irreductible: dominación o vanguardia presentan caracteres muy diferentes, por ejemplo en el campo académico, en el campo económico, en el campo político o en el cam-

po literario. Para explicar que los campos sean lugar de concurrencia y de conflictos, no hace falta aducir una «naturaleza humana» egoísta o agresiva, o una innata «voluntad de poder»: la estructura desigual del campo y las diferencias de capital generan la rareza de ciertas posiciones y favorece las estrategias necesarias.

El campo literario o artístico³ tiene una característica que lo distingue especialmente: su interés básico en el desinterés. Esto hace que las posiciones innovadoras, heterodoxas, aparezcan *inicialmente* como compromiso desinteresado, sin previsión de remuneración económica o de otro tipo; ahora bien, el campo literario y cultural, como los demás, está condicionado por los campos que lo rodean: el campo económico, el campo político (muy notorio en literaturas minoritarias, por ejemplo). Esto hace que en el campo literario funcionen dos principios de organización jerárquica de las posiciones: uno interno y autónomo con intereses «puros» literarios, que tiende a organizar las posiciones en función de estos intereses («desinteresados») y otro externo y heterónimo, que tiende a organizarlo en función de intereses ajenos al campo, es decir, de intereses análogos a los del campo económico o político. Este segundo principio externo propio del campo del poder general (económico, político, etc.), cuando actúa en el campo literario, lo organiza mediante posiciones definidas por el éxito comercial, notoriedad pública, etc. En cambio, el principio de jerarquización interna actúa en el campo literario mediante posiciones establecidas en función del éxito entre los iguales, entre «los del oficio». Hablamos pues de dos «principios» en lucha, más bien de dos polos del campo literario: uno, con alto crédito simbólico, donde los destinatarios (y los concurrentes) son sobre todo los otros productores (escritores), y el otro polo medido en índices de éxito comercial o de notoriedad social de cualquier tipo. En el campo literario actúan estos dos principios, y su autonomía es mayor cuanto menor es su dependencia externa.

El mismo esquema en líneas generales se podría aplicar al campo de la música, de la pintura, de la crítica literaria o del periodismo, o incluso al campo académico que conocemos mejor: una cosa son «los escolares» reconocidos internamente por sus iguales, y otra son aquellos que, necesitados de poder simbólico (sea porque carecen de él, sea porque quieren aumentarlo), tratan de adquirir notoriedad pública, se ofrecen para realizar servicios de diverso tipo al campo del poder para mantenerlo como dominante frente al campo académico. En muchos casos, por ejemplo, el *homo academicus* presta sus servicios al poder procurándole la «capacidad técnica» que el poder no tiene, para someter a sus mismos colegas situaciones de todo tipo.

Existen pues dos lógicas que actúan en el campo literario: una basada en el reconocimiento interno, independiente de la demanda externa y orientada a la acumulación de capital simbólico que, a su vez, puede, a largo plazo,

3 Tomo estas notas sobre todo de «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, 3-46.

producir beneficios económicos. Los autores que dominan el campo de producción interno (sub-campo de producción restringida) tienden a imponerse finalmente en el mercado según el público se va familiarizando con sus productos y cambiando el sistema de gustos. La otra lógica (sub-campo de gran producción) obedece a la demanda externa, aunque, en el campo literario, nunca se regirá solo por criterios económicos típicos: en cuanto campo cultural, para mantener un cierto valor simbólico propio, se renuncia a las formas más brutales del mercantilismo (Bourdieu, 1992: 202).

Las posiciones en el campo afectan a todos los elementos: obras, autores, modelos, géneros, editores, etcétera, y lógicamente en función de los resultados de la concurrencia son siempre inestables.

Dentro de la red concurrente del campo, aquellos agentes que acaban de entrar para existir han de distinguirse, deben lograr que *pase algo* y para que algo pase, algo debe aparecer como distinto de lo anterior ya constituido pero en todo caso han de hacerlo *en relación con* lo instituido. Por eso querría destacar particularmente un pasaje de Bourdieu (1992: 339) que dice lo siguiente:

En el campo literario o artístico, que llegó a un estadio avanzado de su historia, no hay sitio para los que ignoran la historia del campo y todo lo que esta originó, comenzando por una relación paradójica con el propio legado de la historia. No hay sitio para los que ignoran la historia. Es incluso el campo mismo quien construye y consagra como tales a aquellos a quien su propia ignorancia de la lógica del juego designa como «naïfs».

Bourdieu cita el caso de Marcel Duchamp (recordemos su obra *La Fontaine ou l'urinoir*) «creador de un arte de 'pintar' que implicaba no solo el arte de producir una obra, sino además el arte *de producirse* como pintor» y en sentido contrapuesto menciona a aquel pintor destinado a ser «naïf», el *douanier* Rousseau, a quien Apollinaire admiraba.

Historizar la aproximación a la literatura exige pues relativizar el concepto «eterno» de obra y de autor y devolverles su temporalidad propia. Lo que la historia literaria puede describir es siempre un estado de cosas y, en consecuencia, las lecturas e interpretaciones desde el presente han de entenderse siempre en función de estos «nuevos» y sucesivos estados de cosas.

Bien, pues llegados a este punto, y pido disculpas por esta exposición en exceso teórica, recuperamos el propósito inicial que daba título a esta conferencia: circulación de textos y campos sociales, para decir algo que a veces el concepto de valor estético *eterno* del texto nos hace olvidar: que el texto literario se produce en una cultura y se produce en un campo literario, en un *espacio propio* (el espacio cultural puesto que se construye con materiales y con presupuestos de una cultura) y también en un *tiempo propio*, el tiempo establecido por la dinámica del campo literario donde constituye una toma de posición en un momento dado.

Partiendo de que el texto es un elemento en una relación de comunicación, no funciona lo mismo, no comunica igual un texto a) cuando es una *be-*

terodoxia, b) cuando se convierte en una *doxa*, es decir, cuando se convierte en modelo y actúa como tal, c) cuando se convierte en un *clásico* y por así decirlo y ya no está vigente en la movida literaria o lo está pero *autrement*. No se lee lo mismo, no produce los mismos efectos estilísticos, etc. Pongamos un ejemplo, no comunica lo mismo *La Cantatrice Chauve*, cuando irrumpe en solitario en el mundo artístico como emblema y «prise de position» del *nouveau théâtre*, que cuando el *nouveau théâtre* adquiere gran poder simbólico y se convierte en un modelo, o cuando finalmente se convierte en clásico, en cierto modo en *affaire classée* o, como diría Barthes, «en objet essentiellement scolaire». No olvidemos tampoco que el texto es el fruto de una estrategia en gran medida inconsciente dada la instauración en el campo y en sus agentes de hábitos y de creencias y de un sentido común propios pero dinámicos. Es labor del investigador precisamente descubrir este factor inconsciente, y situar al texto en su historia.

Las culturas, muchas veces, aunque no siempre, estructuradas en naciones se relacionan entre sí para existir, para identificarse, muchas veces para fortalecerse o afirmarse, y también por intereses concretos de sectores de sus campos sociales. El caso es que los textos circulan de una cultura a otra cultura, de un campo literario a otro campo literario, de una posición a otra posición que en absoluto tiene por qué ser análoga a la de origen. Un clásico de una cultura puede realizar funciones de vanguardia en otra. En este tráfico textual surgen desfases importantes que tampoco una concepción texto-céntrica es capaz de describir completamente. *Sobreviene* pues, en el sentido de que no es voluntaria ni querida y a esto nos referíamos en el título de la conferencia, una cierta polifonía provocada por dos tipos de factores. Los primeros, de tipo semiótico, condicionados por el cambio de experiencia cultural y los segundos, funcionales, pero con consecuencias semióticas importantes, provocadas por el cambio de campo literario.

A los desfases semióticos ya nos hemos referido en alguna ocasión, resumimos ahora brevemente: si tenemos en cuenta que el texto de ficción no se corresponde con ninguna experiencia concreta, no es un texto verificable en términos de verdadero/falso, pero si se construye con esquemas de experiencia, con esquemas de una experiencia cultural y que, por otra parte, el texto de ficción constituye un esquema indeterminado que la actividad de lectura tiende a determinar, al integrarse el texto en un acto de comunicación producido en otra cultura se producen tres tipos de efectos: a) por una parte el lector percibe el sistema de normas implícitas en el texto y las percibe como normas diferentes de las suyas lo que le llevará a una confrontación tácita con estas y eventualmente a utilizarlas de algún modo, lo cual provoca lo que podemos llamar un «contenido pragmático»; b) la lectura desde la cultura diferente tiende también a provocar un intento de explicación reflexiva de la diferencia; aparecerá por lo tanto un cierto «contenido crítico» en toda lectura desde otra cultura, el lector se hará preguntas... c) finalmente, las dificultades para determinar lo indeterminado, las dificultades para llenar los vacíos del texto, provocada también por el cambio cultural, la dificultad in-

cluso para interpretar los elementos referenciales del texto al carecer de ellos la otra cultura, provocará la aparición de un «contenido de ficción» sobreañadido; esto es precisamente lo que sobreviene en la lectura exótica que consiste en interpretar como ficcional lo que en la cultura ajena no es más que pragmático.

Abordamos ahora el segundo tipo de factores que denominamos «funcionales» y que están condicionados por la organización de la literatura en cada campo.

La circulación de textos entre culturas no obedece nunca a modelos estandarizados puesto que circula entre campos que tienen dinámicas diferentes, que tienen relaciones diferentes con el campo social, con el campo cultural y también con su propio campo nacional. Por ejemplo, es obvio que un texto que pasa de una gran literatura por decirlo así a una literatura minoritaria va a realizar probablemente en esta última, y en una lengua distinta, seguramente funciones políticas (en una política lingüística, por ejemplo) que no realizaba en la literatura de origen.

1. Cada campo posee no solo una manera de estar en el mundo sino una manera de conocerlo y también una manera de juzgarlo: frente, por ejemplo, a una obra literaria un político, un filólogo, un filósofo, un antropólogo, un crítico literario emitirán juicios distintos en función de su propia óptica y del juego de creencias e intereses del campo en el que cada uno vive; lo mismo sucede cuando desde un campo literario se observa la producción de otro. Existe en cada uno una legalidad propia puesto que cada uno dispone de un sentido común, de un «espacio de discusión legítima que excluye como absurdo ecléctico o simplemente impensable toda tentativa de producir una posición no prevista (que se trate de la intrusión absurda o desplazada del *naïf*, del *amateur*, o del autodidacta, o de la gran innovación subversiva del heresiarca religioso, artístico o incluso científico)» (Bourdieu, 1997: 121). Recordemos aquella magnífica frase de Baudelaire citada por Bourdieu: «Tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé» (1997: 101). El texto circula pues en estos casos entre ópticas muy distintas y los resultados textuales de lectura pueden ser muy diversos: lo que en uno es cómico puede no serlo en otro, lo que en uno es clásico puede ser vanguardista en el otro. Cada campo instituye una norma de lo pensable en él y también de lo legible.

2. Lo mismo que en las relaciones políticas y nacionales hay países dominantes y países dominados, también las relaciones literarias son relaciones de dominación, aunque esto ya no es tan evidente porque la dominación simbólica se ejerce mediante mecanismos mucho más sutiles que los de la dominación política. «Las formas de dominación están encajadas unas en otras, tienden a superponerse, a mezclarse, a ocultarse mutuamente. Los espacios dominados literariamente pueden también serlo, y de forma inseparable, lingüística y políticamente. La dominación política —sobre todo en los países que han sido sometidos a la colonización— se ejerce también bajo la forma lingüística que implica en sí misma una dependencia literaria» (Casanova,

1999: 164). Por otra parte la dominación cultural se ejerce mediante mecanismos en gran medida inconscientes. En la dominación literaria pasa lo mismo: hay literaturas nacionales débiles y fuertes, dominantes y dominadas con complejos de superioridad o de inferioridad y, evidentemente la lectura de textos en una y otra cuando circulan textos de una para otra es muy distinta en cada caso; de esta forma un modelo literario incluso un texto tendrá posibilidades de recepción distinta según el sentido en el que circule. Un perfume tiene diferentes olores según la situación social de quien lo utilice.

3. Anoto en tercer lugar que debemos tener en cuenta que el campo literario interacciona con otros campos, políticos, económicos, etc. y entonces resulta necesario saber desde qué sector y posición se establece el contacto, dado que las funciones previstas para el producto (texto, traducción, modelo, etc.) importado van a cambiar en ese sentido y van a recibir nuevas funciones en consecuencia. Un ejemplo: en el ámbito literario gallego de los años 1920 se importaron modelos y textos de la vanguardia francesa y les puedo asegurar que las funciones que recibieron fueron muy distintas pues entraban en una historia distinta. No es vanguardista quien quiere o quien dice serlo sino aquel a quien el campo se lo permite. En una situación, por ejemplo, en la que un campo se siente amenazado, lo que se hace es mucho más consciente y, por lo tanto, también lo será la circulación de textos. Probablemente el campo político o el campo económico por un lado, y el campo artístico o intelectual por otro tienden a diluirse en cierta medida en casos semejantes y entonces los motivos de la importación cambian o se mezclan; puede suceder que los criterios de importación sean «de otro campo», sean políticos, de grupo épico y no artísticos. Consideremos, por ejemplo, el caso de la lectura de textos franceses, Camus y Sartre por ejemplo, durante el franquismo por un sector autoexcluido y heterodoxo frente al grupo de escritores sometidos políticamente por el régimen: entusiasmantes para unos y despreciados por otros según su situación en el campo español. Resulta en todo caso evidente que estos textos realizaban funciones políticas, por eso eran prohibidos como sucedió recientemente con las *french chips* en Estados Unidos no por *chips* sino por *french*. En campos más consolidados, en el fondo más autónomos, frente al sistema del poder, normalmente los textos circulan por motivaciones más estrictamente literarias.

En todo caso, la posición del importador condiciona sus lecturas: por ejemplo, en el caso de la traducción, no traduce lo mismo quien, en el campo lingüístico o literario de recepción ocupa una posición dominada que aquel que ocupa una posición dominante. El primero tratará de adaptarse y someterse a las reglas generales del campo lingüístico, tratará de adaptar las posibles resonancias de tono, etc., mientras que el que ocupa una posición dominante tendrá mucha más libertad y posibilidades en este mismo sentido. Las técnicas serán distintas y también los resultados. No traduce lo mismo un escritor consagrado que un meritorio profesional (no digo mejor ni peor).

Aparte de la posición conviene analizar desde qué sector se importa: no es lo mismo que se haga desde el sub-campo de gran producción (por ejem-

plo best-sellers), que desde el sub-campo de producción restringida: las funciones cambiarán: en el primer caso primarán los intereses económicos y los textos circularán en función de normas y modelos de éxito comercial, que tenderán a no modificar los parámetros establecidos, tendrán una función confirmadora de posiciones y una lectura más convencional. Muchas de las traducciones tienen esta función, sobre todo porque, en este sub-campo, la importación no la realizan en general los productores, sino los grandes editores. En el segundo caso, en sentido contrario, la importación se hace en función de inversión de los principios del campo del poder, se realiza más bien por los productores mismos, tiene una función subversiva que incide más «literariamente» en la configuración de la norma que trata de subvertir los presupuestos del sub-campo de gran producción.

Las posiciones importadoras pueden ser promovidas individualmente o también en función de una *jerarquía de géneros* establecida en el campo de recepción. La novela, la poesía o el teatro tienen como géneros en general posiciones peculiares. Parece claro que en España, por ejemplo, actualmente la poesía casi nunca llega a situarse en el sub-campo de gran producción; más bien se sitúa en el de producción restringida; esto hace que la importación se realice más bien por los propios escritores, por los poetas, mientras que en la novela, hablamos muy en general, se situaría más bien próxima al campo de gran producción, lo que hace que la importación se haga en muchas ocasiones al margen de los intereses de los escritores.

Las opciones de importación vienen pues condicionadas por las estrategias derivadas de la posición en el campo literario, estrategias que definen la función que se espera del texto o elemento importado. En líneas generales, la importación intenta asegurar posiciones, sean estas individuales, de grupo, de género o de corriente, posibilidades todas ellas que no son excluyentes. Las nuevas funciones provocan nuevas lecturas pragmáticas, críticas y ficcionales lógicamente.

4. Finalmente quisiera indicar lo siguiente: una cosa son las funciones previstas (para los textos que circulan) por individuos, corrientes grupos, géneros o incluso campos y otra muy distintas son las funciones que estos textos realizan efectivamente en el campo literario importador. Cuando se importan productos literarios existe una lectura previa del producto que no es una lectura espontánea sino más bien una lectura crítica, es decir, muy consciente porque se trabaja con una imagen consciente del país exportador, lo que no quiere decir que esta imagen sea real. Cada campo tiene pues su propia historia y su sentido común como ya he apuntado y la función real del texto que circula de un campo a otro es proporcionada por la configuración del campo mismo.

Hemos utilizado el concepto de circulación de textos casi siempre presuponiendo literaturas nacionales diferentes, en realidad literaturas extranjeras pero hay que notar que esta posibilidad no es la única: problemas semejantes pueden surgir dentro de un mismo campo nacional o sin que entre en juego el campo nacional; en realidad, este tipo de fenómenos suceden siempre

que desde una cultura pasan elementos a otra cultura: los desfases son semejantes. Pensemos por ejemplo, en el campo de la música o en el campo de la literatura, lo que sucede cuando elementos populares o textos folclóricos son leídos en el campo de la música clásica o de la literatura culta; el desfase que se produce es quizá mayor. Recordemos por un momento el *Romancero Gitano* de Lorca o *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro.

En líneas generales, lo que hemos afirmado creo que puede aplicarse a los procesos de circulación de textos mediante la traducción. La aproximación al fenómeno de la traducción tampoco se puede hacer simplemente con métodos lingüísticos o formales; es cierto que la traducción constituye una manipulación textual formal, pero si queremos aproximarnos al fenómeno como tal, tenemos que tener en cuenta que esta manipulación textual se inscribe en un proceso semiótico y que este proceso semiótico se escribe en una relación entre campos literarios. Lo que se afirma es que un estudio técnico del fenómeno de la traducción no basta para dar cuenta de su complejidad como fenómeno literario. La decisión de traducir, la selección de textos a traducir, etc. se hacen desde una posición en el campo; incluso ciertas soluciones y opciones técnicas son debidas a posiciones de campo y también la lectura se hace desde una situación en el campo.

Conclusión

Los textos se inscriben y circulan entre procesos históricos pero «esta historia no se basa ni en las cronologías nacionales, ni sobre la serie yuxtapuesta de obras, sino en la sucesión de rebeliones y de emancipaciones gracias a las cuales los escritores (...) logran crear las condiciones de una literatura autónoma, pura, liberada del funcionalismo político» (Casanova, 1999: 70). Es la historia de una lucha de los escritores por imponerse paradójicamente a los lectores rompiendo sus expectativas, creando otras nuevas para romperlas de nuevo. El lector es así el continuo palimpsesto donde siempre hay una última escritura que borró la anterior, pero donde también las viejas escrituras siempre reaparecen para constituir la tradición que es una historia del poder que mueve el mundo social de la literatura. Pierre Bourdieu afirma en *Méditations Pascaliennes* que: «El poder absoluto es el poder de hacerse imprevisible y de prohibir a los demás toda anticipación razonable, de instalarlos en la incertidumbre absoluta sin ofrecer ninguna posibilidad a su capacidad de prever» (1977: 270). Interpretemos ampliamente esta frase y veremos finalmente que esta descripción del poder describe muy bien el hecho estilístico —hecho también social— o la figura de retórica, cuya fuerza es siempre proporcional a su imprevisibilidad. Sucede que esta imprevisibilidad del texto aumenta lógicamente con el cambio cultural; una poética específica, o, lo que es lo mismo, un poder específico, deriva de la circulación de textos con esta retórica que hemos intentado describir y, de ahí, la polifonía que sobreviene.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1991): «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 3-46.
- (1987): *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, París.
- (1992): *Les Règles de l'art*, Éditions du Seuil, París.
- (1997): *Méditations Pascaliennes*, Éditions du Seuil, París.
- Casanova, P. (1999): *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, París.
- (2002): «La production de l'univers littéraire: le 'grand tour' d'Ibsen en Europe», en Pinto, É. (dir.): *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales en l'honneur de Pierre Bourdieu*, Publications de la Sorbonne, París, 63-80.
- Even-Zohar, I. (1990): «Polysystem Studies», *Poetics Today*, 11, 1, 1-268.
- Genette, G. (1981): «Littérature et histoire», en Doubrovsky, S. y Todorov, T. (eds.): *L'enseignement de la littérature*, Duculot, Bruxelles, 82-90.
- Todorov, T. (1981): *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, París.

Polyphonie et littératures francophones

Marc Quaghebeur

Archives et Musée de la Littérature

Ces dernières années, les chercheurs anglo-saxons ont mis en avant un nouveau concept, celui de «Post Colonial Studies». Ce concept entend notamment rendre compte des champs littéraires issus des processus coloniaux, et produits dans une des grandes langues de colonisation issues de l'Europe. D'aucuns ont tout naturellement songé à y insérer les littératures francophones. Une telle évidence risque toutefois de biaiser partiellement l'approche de ces dernières, et de les forcer à entrer dans un moule qui n'est pas entièrement le leur. En évacuant une de leurs spécificités, il pourrait bien leur valoir autant de déboires que les «ismes» du champ français appliqué à tel ou tel mouvement des autres littératures de langue française.

Situation particulière des francophonies

C'est en effet oublier que la situation des littératures francophones est, dès l'origine, plus complexe que d'autres puisque l'on ne peut parler, stricto sensu, d'une nation-mère porteuse de la langue —le français ayant vu le jour, bien évidemment dans la partie Nord de la France (pas dans le Sud en revanche), mais aussi dans les parties romanisées de la Belgique et de la Suisse. Qui plus est, et pour ce qui de la Belgique, c'est, à de nombreux égards, dans les territoires des anciens Pays-Bas que se sont repérés certains des plus anciens monuments de la langue littéraire, voire les traces naturelles du passage du latin au français dit vulgaire dans les actes de la vie publique.

Cela dit, le rôle majeur de la France et de sa littérature est tout aussi évident dans le contexte général des productions en langue française. Ce rôle, à partir des siècles qui ont correspondu à son hégémonie historique, la France n'a jamais entendu le laisser en partage. Cela indique, entre autres choses, un des éléments de singularité qui caractérise les divers champs culturels francophones et les différencie des champs lusophone, anglophone ou hispanophone. S'il y a bien une nation-mère et une seule ville-phare au plan culturel, Paris, il y a une origine plus large de la langue. Deux des aires et des

littératures francophones que l'on peut qualifier d'originaires, et difficilement rassembler sous le vocable de «Post Colonial Studies», y figurent. Elles émanent de pays demeurés plurilingues alors que la France, qui l'était tout autant, est allée vers l'unicité linguistique.

La situation spécifique de la Belgique et de la Suisse doit par ailleurs être à nouveau nuancée. Car ces pays non colonisés ont été, d'une certaine façon, contraints à l'intériorisation des modèles dominants venus de Paris comme ce fut le cas au Québec, au Congo ou aux Antilles. Ils y ont consenti alors qu'il n'y avait pas de véritable sujétion ou de question de survie comme ce fut le cas au Québec. Il s'agit donc de tenter de voir ce qui spécifie et différencie ces champs littéraires en tant que tels; et peut-être aussi, plus globalement, ce qui est irréductible pour tous et relève de la singularité française. Pour cela, il faut examiner en profondeur les conditions historiques de production des oeuvres, conditions historiques que l'on peut difficilement comparer à ce qui prévaut par exemple pour les littératures de langue anglaise des États-Unis, de langue portugaise du Brésil ou de langue espagnole du Mexique, pays globalement acquis à la langue dominante même si l'espagnol progresse aux USA. L'autonomisation de ces diverses littératures fut d'autant plus aisée que les masses critiques des populations de ces pays étaient plus importantes que celle de la nation-mère au niveau linguistique.

Tel n'est bien évidemment pas le cas du français puisque aujourd'hui encore, la France compte le plus grand nombre de locuteurs *réels* du français, que la plupart des pays francophones n'ont le français que comme langue seconde, mais que tout écrivain produisant hors de France se positionne toujours quelque peu par rapport à la façon dont la nation française s'est construite. Tout ce qui est littérature s'y trouve en effet extraordinairement focalisé autour du pôle parisien aussi bien pour ce qui a trait à l'édition qu'à la reconnaissance et aux codes littéraires d'ailleurs. Plus encore, la France tient la littérature pour essentielle dans son dispositif imaginaire et idéologique, dispositif qui ne prévoit pas de véritable lieu alternatif. Significativement, la production littéraire issue des départements d'Outre-mer tombe pour l'essentiel dans le champ des littératures francophones alors qu'elle émane de territoires de la république.

On notera tout aussi clairement que les productions issues de Belgique ou de Suisse ont longtemps été l'objet, soit d'une assimilation pure et simple, soit au contraire d'une marginalisation radicale soit, aux meilleures heures, d'une exotisation (les brumes du Nord, la truculence flamande). L'étude que Paul Dirx¹ a récemment donnée de la présence de la littérature belge après 1945 dans les colonnes du *Figaro littéraire*, des *Nouvelles littéraires* et des *Lettres françaises* est, par exemple, très significative de cette secondarisation plus que marquée. Qu'il s'agisse de la Suisse ou de la Belgique d'ailleurs, la ques-

1 Cf. Dirx, P. (2006): *Les «Amis belges». Presse littéraire française et franco-universalisme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

tion de la dénomination des productions en langue française dans ces deux pays, qu'il convient de qualifier de francophonies originaires, constitue un roman-feuilleton aux épisodes inlassablement répétés. Preuve parmi d'autres de l'importance de la question comme de sa non-résolution, sans doute parce qu'elle n'est pas posée à partir de bases théoriques ad hoc. Tout cela démontre le pré-formatage idéologique par le pôle littéraire français — c'est-à-dire parisien — des mentalités culturelles francophones, comme son intériorisation par les champs dits périphériques. À elle seule, cette appellation est extrêmement significative. Elle désigne l'emprise d'un pôle dominant qui joue, dès l'émergence des littératures nationales, un rôle essentiel dans la difficulté conceptuelle, mais aussi morale, d'affirmer, particulièrement en Europe où l'on ne se trouve pourtant pas dans une situation post-coloniale, une spécificité littéraire dans une langue qui s'était donnée à la fois pour un universel et comme le bien particulier d'un peuple. Qui plus est, ce bien lui tient lieu de transcendance.

France, Francophonies originaires, Francophonies dérivées

Synthétiques, ces prémices dessinent quelques-unes des conditions qui permettent de décrire la situation des littératures francophones et de dégager leur principe commun de singularité. Longtemps, cette situation oscilla entre dépendance — *versus* assimilation — et autonomie — *versus* folklorisation —, faute d'un discours d'escorte propre apte à prendre en compte objectivement, et non pas mythiquement, la singularité française². Pour les écrivains de langue française, ce dont il s'agit, ni plus ni moins, c'est de trouver les moyens d'inscrire une spécificité; et, qui plus est, une historicité. Or celles-ci ont le plus grand mal à se dire en tant que telles dès lors que tout un chacun qui parle français intériorise les formes littéraires et idéologiques en provenance de Paris — en ce compris un certain usage de la langue — comme un universel.

Rien d'étonnant dès lors si le moment où la littérature suisse romande sort des chemins convenus de l'helvétisme est celui où un auteur majeur brise le tabou et martèle le clou de la singularité linguistique. Charles-Ferdinand Ramuz donne ainsi aux lettres romandes une spécificité, que nul ne conteste, en insistant sur un rythme et une façon particulières de faire vivre la langue. Il n'en a pas été différemment en Belgique lorsqu'en 1867 Charles De Coster, avec *La Légende d'Ulenspiegel*, donna au mythe national belge du XIX^e siècle une puissance et une force inégalées en l'ancrant dans une forme littéraire singulière, et dans une langue tout aussi spécifique. De Coster mettait en outre en avant comme personnages centraux, des héros qui ne sont pas

2 Des études commencent certes à surgir, à l'heure où la grande phase hégémonique française a cessé. On citera ainsi l'ouvrage de Ferguson, P. (1991): *La France, nation littéraire*, Labor, Bruxelles, ou Casanova, P. (1999): *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, Paris.

ceux auxquels on s'attend normalement lorsqu'on croit se trouver devant un roman historique stricto sensu.

L'histoire de la Belgique romane comme de la Suisse romande est en outre singulière dans la mesure où, d'un côté comme de l'autre, la frontière linguistique issue de la décomposition de l'Empire romain n'a jamais été subvertie par l'Histoire. Tout Belge ou tout Suisse (tout francophone aussi) se trouve donc, qu'il le veuille ou non, dans une situation de vie sociétale plurilingue alors que les modes de formation de la nation française ont abouti à la constitution de la France autour d'une seule langue. Ce processus pluriséculaire, qui passa par la quasi éradication des langues autochtones, prit son lointain essor avec l'édit de Villers-Cotteret et trouva dans la République une et indivisible son bras séculier le plus fervent. Il n'empêche que, dès le tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'Académie française, dont la création par Richelieu constitua un acte très significatif des rapports entre l'État et les écrivains, avait montré son rôle d'ouvrière et de gardienne institutionnelle de la langue en enregistrant comme caractéristique du mot nation, la communauté de langue. Ce n'est donc point un hasard si la France répugna, à la fin du XX^e siècle, à accepter la charte européenne sur les langues régionales. Une partie essentielle de son identité tient précisément à la construction linguistique que la monarchie, comme la république, ont poursuivie avec une assiduité exemplaire, bien moins évidente qu'il y paraît aujourd'hui.

Une telle caractéristique est en revanche problématique pour les francophonies, qu'elles soient originaires ou secondes, puisque le cours des choses est tout différent dans les pays où le français est parlé par une partie relativement importante de la population. L'affaire prend une acuité encore plus grande chez les acteurs du champ culturel. Ceux-ci se trouvent en effet confrontés à un imaginaire marqué par l'unicité et l'universalité linguistiques du français, comme par les discours d'escorte qui en procèdent et les soutiennent. Or tous se trouvent en même temps, certes à de degrés divers, dans des situations historiques profondément différentes de ce qu'implique cette vision. Accepter le fait dans toutes ses dimensions entraîne toujours une tension intérieure profonde; et le formaliser, un défi. Car cette formalisation stylistique, dans ce qu'elle a précisément de singulier —de différent dans l'apparente proximité—, ne pourra qu'amener à des résistances, parfois très subtiles, au sein de l'establishment littéraire français.

De Coster, pour revenir à lui, n'était absolument pas dupe de l'opération qu'il menait. L'atteste clairement, et avec l'autodérision caractéristique de beaucoup de Belges, la préface de l'édition définitive de *La Légende d'Ulenspiegel*, dite *Préface du Hibou*. Dans ce texte, l'auteur, qui se qualifie de «poète provincial» —la notion de périphérie n'étant point encore dans l'usage, mais bien la réalité—, pose les questions auxquelles lui et ses collègues belges ont déjà à se colleter en ce XIX^e siècle qui inventera peu après, sous la plume de Reclus, le vocable «francophone». Ce vocable, son inventeur le réserve aux colonies françaises... De Coster lui ne tergiverse pas. Il va droit, et gaiement, au

cœur du problème, c'est-à-dire au cœur du dispositif idéologique et institutionnel: la conformité aux modèles linguistiques et littéraires français. Cette question de fond a amené les écrivains belges, soit à une écriture conforme, souvent compassée ou mal à l'aise, soit au contraire, à une ré-appropriation profonde, mais parfois hasardeuse, de la langue. Si celle-ci est aussi maternelle aux Belges et aux Suisses qu'aux Français —encore que, chez nombre d'entre eux, il faut nuancer le propos, du moins culturellement—, elle est devenue historiquement le fait de la nation française et de ses diverses instances. En sortir, fût-ce partiellement, c'est se heurter à cette réalité, même pour les natifs de la langue.

Les anecdotes, malgré leurs limites, ont souvent le mérite de la clarté. La place qu'occupe la littérature dans le dispositif imaginaire et social des Français est une place unique qui fait partie de l'exception culturelle française, (mais il y a une exception culturelle pour chaque peuple). Elle se lit dans le rapport très singulier entre le littéraire et le politique —et cela, que les écrivains soient du côté du prince ou du côté de l'opposition. Que le président Giscard d'Estaing ait pu répondre à un journaliste qui l'interrogeait sur ce qu'il regrettait le plus —et du tac au tac— qu'il aurait voulu être Maupassant est une phrase qui vaut son pesant d'or. L'on n'en trouverait de véritable équivalent ni en Suisse ou en Belgique, ni d'ailleurs dans les autres pays européens.

La place que la littérature occupe dans le dispositif national français est capitale. Elle fait en outre —et diantrement!— partie, mais différemment, de l'héritage que reçoit tout écrivain francophone. C'est avec lui qu'il doit vivre et inventer. En même temps, et très logiquement, cette problématique fait problème avec l'histoire propre. C'est-à-dire avec ce avec quoi l'écrivain doit précisément jouer pour inventer une forme spécifique. Celle-ci ne doit-elle pas s'avérer capable de dire cette histoire propre dans laquelle l'écrivain se trouve, mais aussi ne point trop le marginaliser par rapport au seul centre de réception important qu'a été et qu'est toujours Paris?

Cela dessine en somme une situation d'autonomie relative qui s'accommode assez mal de ce qu'induisent l'idéologie française comme les stratégies de promotion des écrivains. Bancal si on la réfère à des a priori extrinsèques aux corpus concernés, cette situation peut donc mener à la dénégation forcée, à l'impasse de l'isolement identitaire ou aux variations folkloristes. Ces faits devraient amener les chercheurs qui s'intéressent aux littératures francophones à des réflexions de fond sur les littératures impériales, sur les formes de la domination culturelle ou de l'emprise culturelle —celles-ci ne passant pas uniquement par les formes patentées de la colonisation, mais par un assentiment au dominant— et donc par des structures bien plus subtiles. Cela concerne aussi bien, pour prendre deux exemples patents et apparemment antagoniques, le rayonnement de la civilisation française dans le monde que la diffusion de la culture américaine à l'heure de la mondialisation.

Un vieux pays qui ne peut être un État-nation

Si l'on revient à la Belgique, dont les organisateurs de ce colloque m'ont demandé de parler, il faut prendre en considération, ne fût-ce qu'un instant, l'historicité qui lui est propre³. Comme pour toutes les nations européennes, le tournant des XV^e et XVI^e siècles y fut décisif. Le contour qu'ont pris les événements historiques dans les principaux duchés, comtés et villes qui formeront ultérieurement la Belgique contemporaine vaut d'être brièvement rappelé. Brièvement, puisqu'en Espagne ces éléments font aussi partie de la mémoire nationale. Dès le milieu du XV^e siècle, la maison de Bourgogne a créé entre le Saint Empire romain de la nation germanique et le Royaume de France un complexe étatique qui correspond pour une bonne part à la partie septentrionale de l'antique Lotharingie. Cet État, dont le grand formateur, Philippe le Bon, se fait appeler Grand Duc d'Occident, est composé de deux parties: le Nord, appelé Pays de par-deçà, et le Sud nommé Pays de par delà. Les séparent l'Alsace et la Lorraine. Au Sud, la Bourgogne et la Comté; au Nord (la partie la plus importante des États bourguignons), la Hollande actuelle, l'actuel Grand-duché du Luxembourg, la Belgique d'aujourd'hui et d'importantes parties du Nord et de l'Est de la France.

La défaite de Charles, dit le Téméraire, devant Nancy permet au roi de France Louis XI de récupérer la Bourgogne mais non pas la Comté, qui ne deviendra française qu'au terme des guerres de Louis XIV contre la maison d'Espagne. Louis XI échoue en revanche dans ses tentatives d'absorption des Pays de par-deçà qu'on appelle aussi Flandre, Pays-Bas, voire déjà Belgique... En l'an 1515, le fils de Philippe Le Beau et de Jeanne de Castille, le futur Charles Quint, prend en mains les territoires gérés par sa tante, Marguerite d'Autriche, depuis la mort de son père Philippe le Beau en 1506. En Europe, ces États sont parmi les plus peuplés au kilomètre carré, et parmi les plus avancés culturellement et économiquement.

L'histoire de l'archiduc Charles, prince des anciens Pays-Bas devenu héritier des couronnes d'Espagne, du Nouveau monde, d'une grande part de l'Italie et de territoires d'Europe centrale, élu Empereur romain germanique par ailleurs, est connue de tous, mais souvent fort mal comprise. Dense et complexe, cette histoire unique, qui verra se scinder, après les abdications du César, son héritage entre les deux rameaux de la descendance mâle de Philippe le Beau, rend singulière la situation des pays patrimoniaux de Charles Quint. Elle va peser sur leur destin ultérieur.

Les pays patrimoniaux du dernier de nos princes à se sentir Bourgogne se trouvent en effet au cœur même de l'Europe occidentale, entre l'Empire et le Royaume de France, lequel a vu d'un très mauvais œil tant de pays échoir successivement à Charles Quint. Pour ses pays patrimoniaux qui constituent

³ Le lecteur qui le souhaite peut se reporter à la synthèse écrite par Ana Gonzalez Salvador dans le volume Diego, R. de et Segarra, M. (2002): *Historia de las literaturas francófonas*, Cátedra, Madrid.

son pays natal, l'Empereur manifesta toujours une attention particulière. Au point de leur donner non seulement des constitutions qui vaudront jusqu'à la Révolution française, mais de n'abdiquer physiquement que pour eux, et devant leurs représentants. Cette constitution, qui pourrait être qualifiée de pré-fédérale, n'autonomise pas ses États en royaume bien que l'empereur y ait pensé. Après les avoir dévassalisés de tout rapport de subordination féodale au Royaume de France et à l'Empire germanique, Charles Quint leur donne des constitutions et une loi de succession. De son vivant, il ne va pas plus loin dans la mesure où Philippe II, qui a déjà dû renoncer à ses rêves sur les Allemagnes, se montre plus que réticent. L'empereur diffère donc d'une génération son projet. Ce dessein ne verra pas le jour du mariage de Philippe II et de la Reine d'Angleterre n'ayant pas porté d'enfant.

On sait que Philippe II n'a jamais ressenti ni surtout accepté en profondeur, la spécificité de la mentalité du pays natal de son illustre père. De ce dernier il hérite la puissance administrative. Philippe II n'est pas un homme de terrain mais de dossier; c'est en outre un prince chez qui l'idéologique dicte les actes. Les comportements du roi d'Espagne vont amener, on le sait, à la scission en deux parties de ce joyau de la façade atlantique de l'Europe que sont les pays de son père. L'on se souviendra en outre que Philippe II ne laissera pas Alexandre Farnèse reconquérir le Nord. Deux nations naîtront de cette histoire qui produit deux pays profondément contradictoires. La tentative de réunification voulue par le Congrès de Vienne en 1815 en démontrera l'impossibilité concrète; et donc la profondeur de ce qui s'en est suivi⁴.

La Belgique provient de ce grand ensemble qui s'est scindé en deux à la fin du XVI^e siècle. Elle provient ensuite de l'histoire des Pays-Bas catholiques marqués par la Contre-réforme, qui vont persister jusqu'à la révolution française et dépendre des descendants de Philippe le Beau (lequel était fils de Marie de Bourgogne, elle-même fille de Charles le Téméraire). Elle provient donc de cette étrange situation qui voit un État se perpétuer, tout en devant le champ de bataille de l'Europe, avec des princes légitimes, mais lointains. La plupart du temps, cet État est donc géré par des décisions qui ne les concernent pas en propre, et par des élites qui ne sont dès lors pas entièrement nationales, tout en lui étant propres. Pas étonnant dès lors que la Belgique soit devenue un pays de notables! La Belgique provient également de ce que firent la Révolution française et l'Empire qui la firent disparaître de la carte mais y firent entrer la Principauté de Liège. Elle provient enfin de la révolution nationale qui la dresse contre le roi de Hollande et amène à la création, en 1830, d'un État doté d'une monarchie constitutionnelle et d'une constitution très libérale.

4 C'est de cette époque que Jean Stengers date la naissance du sentiment national belge dont il a étudié la genèse et le développement jusqu'en 1914 dans ses deux livres parus en 2000 et 2002: *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, chez Racine à Bruxelles.

Les questions que doit résoudre l'écrivain francophone

Dans les années qui précèdent les événements de 1830, le débat intellectuel est très vif dans les provinces belges. La question d'une littérature nationale en français se trouve en outre au cœur des discussions. Il s'agit en effet, ni plus ni moins, de savoir si l'on a le droit d'inventer en français, hors de France, une littérature de langue française (qui ne s'appelle pas encore francophone). Cette question, toutes les francophonies eurent un jour à se la poser.

La seconde question qui est en jeu dès le départ est celle de l'Histoire et de sa spécificité. Là encore, la question n'est pas aisée. Certes, les siècles qui ont amené à la Belgique brassent une histoire prestigieuse. Ils ont donné lieu, par exemple, à de grandes formes d'art, aussi bien en peinture qu'en musique ou dans les arts décoratifs (songeons à la tapisserie), à des splendeurs architecturales, à la production de grandes richesses et à de grands esprits — il suffit de songer à Érasme. En même temps, cette histoire n'est ni monumentalisée ni mythifiée comme celle de grands pays voisins puisqu'elle est devenue dépendante, quoique légitime. Elle ne donne pas lieu non plus à des attitudes comparables à la *saudade* des Portugais. Si elle a à voir avec une grande histoire, une de celles qui ont produit un Siècle d'Or, elle s'est soldée, à la fin du XVI^e siècle, par un échec.

Elle repose en outre sur des principes qui ne sont pas ceux que l'histoire moderne va exalter comme des intangibles. Cette histoire, le voisin le plus proche, celui avec lequel une part de ses provinces partage une langue et de nombreux éléments de culture, la lui dénie quand il ne s'approprie pas ses territoires. Pour une bonne part, les populations de la Belgique parlent français depuis toujours alors que, sous la Restauration — cela doit aussi être rappelé —, la moitié des départements français ne parle pas encore français stricto-sensu (le provençal, en revanche, est moins éloigné du français que le néerlandais ou l'alsacien). L'histoire des provinces qui forment la Belgique, celle des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, est donc une histoire à laquelle la France — et les historiens du XIX^e siècle en particulier comme les écrivains d'ailleurs, Hugo inclus — dénie tout droit, ces pays ayant à (r)entrer dans le giron français afin de permettre d'atteindre la frontière du Rhin.

Les Belges se trouvent donc dans une situation singulière dont ils débattent à l'aube du siècle des nationalités. Tel est le cas d'Henri Moke dans sa préface à son second roman *Le Gueux des bois* (1828). Moke s'en prend aux traditions européennes, et notamment allemandes. Il leur reproche de n'avoir pas voulu comprendre l'enjeu de ce qui s'était joué de moderne dans les Pays-Bas du temps de Philippe II. Moke, qui est libéral, historien et romancier, estime en effet que les événements du XVI^e siècle partent d'une revendication légitime et constitutionnelle; et que celle-ci n'a débouché sur la rébellion et la révolution qu'en raison de l'entêtement de Philippe II, de son déni des ambassadeurs à lui envoyés par la noblesse fidèle à son père comme

par son refus d'appliquer réellement les constitutions données par Charles Quint à ses pays. Globalement, les historiens catholiques partagent ce point de vue. Le XIX^e siècle belge va donc s'emparer de l'histoire du XVI^e siècle et du XV^e comme celle de son Siècle d'Or⁵. Il va voir, qui plus est, dans le siècle d'Érasme et de Charles Quint, la prémisse de questions qui déchirent le XIX^e siècle.

Cela veut dire que, pour la littérature belge, —et beaucoup plus, sans doute, que pour les lettres romandes⁶ où Ramuz, par exemple, consacre un roman à *La Guerre aux papiers*, épisode du début du XIX^e siècle dans le canton de Vaud, mais qui est tout sauf héroïisable et qui tend à le prouver—, il n'est pas question d'occulter l'histoire mais de savoir comment l'affirmer. Les essayistes de l'époque⁷ ont conscience que les discours qui viennent de France ou d'Allemagne procèdent d'une autre historicité et conviennent fort mal aux réalités qui caractérisent l'histoire de ce que l'on a appelé, à certains moments, les Provinces-Belgique. Ils ne vont pas jusqu'à mettre pour autant en cause les modèles qui innervent ces discours, modèles qui proviennent d'histoires nationales peu comparables à celle du pays natal de Charles Quint, mais débattent sur les détails, les omissions ou les incompréhensions. C'est que ces modèles sont dans l'air du temps, et que la Belgique est, à de nombreux égards, à la pointe du progrès. Il s'agit donc d'y faire entrer ses réalités... Cette question de la restitution de l'Histoire en français à partir d'histoires qui ne sont pas celles de l'Hexagone est une des questions majeures des littératures francophones⁸ —en ce compris bien sûr celles qui peuvent être qualifiées de coloniales et post-coloniales. Elle est sans doute une des clés qui amènent à la polyphonie— le défaut d'histoire monumentale et le poids de l'histoire monumentale à la française jouant bien évidemment un grand rôle en la matière⁹.

La troisième question qui se pose tient bien évidemment à la langue et à la forme. Est-on, ou non, contraint de coller aux grands modèles français et à la norme linguistique classique? Ou, au contraire —et, bien sûr, la polyphonie va pousser en ce sens—, y a-t-il lieu de faire vivre la langue d'une façon qui ne soit pas entièrement canonique? Si l'on prend le corpus belge des deux derniers siècles, on constate, tout au long des périodisations que l'on

5 Cf. Quaghebeur, M. (2001): «Constitución y modulación del mito del siglo XVI en la Bélgica francófona», *Iberomanía*, 5, 72-118.

6 Cf. Roche, S. (2004): «Francophonies originaires et secondes. L'exemple de la Suisse romande», *L'année francophone internationale 2004*.

7 J'en parle dans mon étude «Le Soi et l'Autre», in Bridel, Y., Chikhi, B., Cuche, Fr.-X. et Quaghebeur, M. (dirs.): *L'Europe et les francophonies*, Pie-Peter Lang, Bruxelles, 2005. Cf. aussi le corpus rassemblé en 1989 par St Gross chez Alena Verlag sous le titre *Les concepts nationaux de la littérature*.

8 Pour la Suisse, D. Maggetti l'a abordée dans son livre *L'Invention de la littérature romande 1830-1910* publié chez Payot, Lausanne, 1995.

9 On pourrait multiplier des exemples dans d'autres champs francophones. Ainsi, en Algérie, avec Assia Djebar, Kateb Yacine ou Jean Senac, voire Jean Amrouche.

peut y tracer, l’emmêlement constant de trois attitudes qui traversent ces périodes comme des fils rouges et ressortissent toutes trois au rapport à la langue et aux modèles français. La première est bien sûr celle du respect de la norme et de la forme françaises; la seconde, celle de la liberté dans la langue; la troisième, celle d’une apparente soumission à la norme classique pour mieux piéger la langue et lui faire dire à peu près le contraire de ce que ces modèles canoniques sont censés amener¹⁰.

Le quatrième élément, qu’il conviendrait de prendre en compte, est bien évidemment celui des modes d’édition et de diffusion ainsi que des instances de réception et de consécration. On sait qu’aujourd’hui encore, la centralisation de l’édition en langue française à Paris est ce qu’elle est; et l’on connaît les difficultés pour qui est édité hors de France d’obtenir le moindre article dans les grands journaux français de la capitale. Une partie des questions que les écrivains —ce ne sont pas des héros!— ont dès lors à affronter est celle des tours et détours pour aboutir à cette vérité intime qu’ils cherchent à mettre en œuvre ou qu’ils savent, fût-ce inconsciemment, ne point pouvoir éluder, sans avoir à se mettre dans une position qui leur vaudrait ostracisme ou silence de la part des grandes instances françaises de célébration. Cette situation est typique d’un certain type de dépendance.

L’histoire de la réception des livres non hexagonaux en France demeure à faire. Elle constitue un sujet très intéressant en soi. Si *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, par exemple, eut le bonheur du triomphe parisien, c’est largement parce qu’il n’y avait pas d’écrivain français porteur de cette inventivité propre que l’époque attendait (celui qui en avait le génie, Paul Claudel, n’était pas à proprement parler un symboliste. Sa réception fut, dès lors, plus tardive). Mais, quelle qu’ait été sa gloire, Maeterlinck, du fait qu’il était Belge, n’occupe pas, dans le panthéon français, la place qu’il aurait s’il avait été de nationalité française —nationalité qu’il a refusé d’adopter pour pouvoir entrer à l’Académie. Les pages belges du Lagarde et Michard s’occupent de Coppée, de Samain ou de Moreas, mais pas de Maeterlinck, Verhaeren, Elskamp ou Rodenbach. Certes, un supplément belge, réservé au seul public belge, a existé. Il constitue la plus cinglante preuve qui soit du dispositif. Même la qualité des pages et des photos était dégradée.

À l’autre extrémité de la barre chronologique du XX^e siècle, la réception d’Henry Bauchau en France est bien plus le fait du lecteur que des grandes instances de consécration et de célébration. Cette réception ne s’est réellement mise en place qu’à partir d’*Antigone* (1997), moment où l’écrivain a 84 ans. C’est que le schéma mental qui sous-tend *Œdipe sur la route* (1990), le chef d’œuvre de Bauchau, est sans doute trop en décalage par rapport aux modèles qui procèdent de l’intelligentsia parisienne et de ses normes.

10 Ces postures sont en gros celles que se partagent les personnages de la trinité hergéenne: Tintin, Haddock et Tournesol, ce qui devrait donner à penser.

Ce bref tableau permettra, je l'espère, d'entrer dans la complexité que doit affronter tout écrivain belge et, avec moins de détails —faute de temps—, tout auteur francophone. Cet écrivain appartient à une langue mais aussi à une histoire. Or on sait comme une partie de l'idéologie française a tenté de faire accroire que la langue littéraire était un universel trans-historique.

Les aléas de la diffusion du français dans le monde ont tout autant mis l'écrivain francophone dans une situation singulière. Si l'anglais, l'espagnol ou le portugais se sont par exemple clairement implantés dans les Amériques, la place du français en Afrique est loin de pouvoir s'y comparer. L'on sait par ailleurs que la Belgique ou la Suisse sont des pays où l'on parle depuis toujours plusieurs langues; et qu'il en va de même de la totalité des pays francophones¹¹. L'écrivain francophone se trouve donc toujours en situation d'écrire dans un contexte caractérisé par des formes de pluralité linguistique. Et l'on sait comme le Québec a précisément tendu à sortir de la dualité que l'on trouvait notamment à Montréal. L'écrivain francophone appartient par ailleurs à des histoires fabuleusement morcelées et diverses. Cela aussi, il convient de le prendre en compte, dans une perspective polyphonique. C'est pourquoi, dès le début des années 90, j'ai dit, dans un colloque qui se tenait en Hongrie, à Pécs, qu'il fallait non pas parler de la Francophonie mais des Francophonies¹².

Le premier roman francophone

Si j'en reviens maintenant à la Belgique, et à quelques exemples choisis parmi d'autres parce qu'ils me paraissent significatifs, le premier et le plus évident est bien sûr celui de la *Légende d'Ulenspiegel* que j'ai évoqué dès le début de cet exposé. Les problèmes avec lesquels De Coster eut à se colleter étaient d'autant plus aigus qu'en matière historique, le héros positif du XVI^e siècle, le prince d'Orange, Guillaume de Nassau, dit Le Taciturne, prince formé par Charles-Quint à partir de 1543 et sur l'épaule duquel le vieil empereur abdiqua dans le Palais de Bruxelles, ne pouvait constituer le pôle central de son roman. Le prince était en effet le fondateur de la dynastie à laquelle les Belges venaient de donner son congé en 1830, la dynastie d'Orange-Nassau.

Pour réaliser la fresque foisonnante qu'est *La Légende d'Ulenspiegel*, et tout en y inscrivant par ailleurs ses idéaux libéraux progressistes, De Coster réalise une opération formelle et linguistique tout à fait singulière qui fait sans doute de *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), le premier roman francophone stricto-sensu de la langue française. Ce à quoi l'opération touche concerne, entre autres choses, les genres. Là aussi, il y aurait toute une étude à faire, me semble-t-il, de ce qui se joue à travers les productions francophones par

11 Je ne parle pas de ceux qui font partie de l'Agence et de l'Organisation de la Francophonie.

12 Quaghebeur, M. (1993): «Francophonie, ton nom s'écrira avec un 's'», *Cahiers francophones d'Europe Centre-orientale*, 3, 51-58.

rapport aux genres canoniques; de ce qui s'y joue de nécessaire. Bien sûr, après la seconde guerre mondiale, les faits sont plus aisés à repérer; et les modalités plus simples à jouer pour les écrivains puisque les codes se relâchent. Il n'empêche! Dès le milieu du XIX^e siècle, la question a trouvé une solution qui perturba aussi bien Paris que Bruxelles tant elle atteignait un tabou capital d'une aire culturelle et d'une langue.

De Coster, qui a tout d'abord publié des livres¹³ plongeant dans les légendes du terroir (et donc en partie dans la tradition orale), donne en effet, dans *La Légende d'Ulenspiegel*, un livre qui mêle à la fois l'épique, le poétique, le fantastique, le picaresque, l'initiatique mais aussi —quand même et quelque part— l'historique. Cela atteste la nouveauté d'un type d'entreprise qu'un théoricien russe, M. Bakhtine, explicitera plus tard chez d'autres. Bien évidemment, dans *La Légende*, l'Histoire ne se retrouve pas là où, logiquement, on la trouve dans un roman historique.

De Coster écrit un vaste roman constitué de cinq livres, de longueur inégale, composés de mini-chapitres, tous extrêmement visuels et ludiques, qui fonctionnent sur une langue que l'on peut qualifier de poétique. Celle-ci ne relève pas de la prose narrative mais bien plutôt du type de récit que l'on donnait dans les veillées ou les chaumières et, plus encore, de la langue d'avant la grande codification du français par Malherbe, Vaugelas, Versailles et l'Académie. La narration de De Coster relève donc d'un type d'associations propres au langage poétique et à la narration populaire. Mais, sous son apparence bonhomme, elle fait montre d'une très grande sophistication. De Coster n'a d'ailleurs pas caché, dans la préface de son livre, son admiration pour Rabelais et ne s'est pas privé, dans son chef d'œuvre, de faire usage de nombreux mots qui remontent à des traditions anciennes de la langue.

Il fait plus. Au centre de son récit, l'écrivain ne place pas les personnages historiques réels de notre XVI^e siècle, qu'il met par ailleurs aussi en scène mais qu'il marginalise (sauf Le Taciturne), mais des personnages inventés — l'on pourrait même dire réinventés. Car Tyl est un héros qui provient de légendes germaniques de la fin du Moyen-Âge. De Coster, qui a bien évidemment lu les livres de colportage qui racontent les aventures de l'espiègle, en reprend une petite vingtaine de séquences; il en retient l'esprit farcesque du populaire. Tout le reste de son maître-livre, comme l'a fort bien montré Joseph Hanse¹⁴, est en revanche de son cru. De l'espiègle, De Coster fait un personnage d'une tout autre trempe puisque le farceur devient le héros de la lutte pour la liberté et, en même temps, l'incarnation du refus de tout pouvoir. En quoi, bien sûr, ce livre, qui plonge profondément dans le XIX^e siècle, invente d'autres strates —celles d'un autre type de héros, celui qui provient des histoires qui ne sont pas impériales.

13 *Les Contes branbançons, Les Légendes flamandes.*

14 Cf. son édition scientifique de *La Légende*, (La Renaissance du livre, Bruxelles, 1965) et ses chapitres consacrés à De Coster dans *Naissance d'une littérature* (Labor, Bruxelles, 1992).

Pour mettre en scène ce personnage central mais qui ne centre pas, l'auteur multiplie les stratégies. La démultiplication des genres; l'insertion de nombreuses chansons qui ponctuent le récit et en donnent des clefs à la fois cryptées et décryptables; l'utilisation de scènes fantastiques qui profilent l'horizon historique à long terme, mais de façon symbolique; la nature même des phrases et des courtes séquences; voire le fait que c'est *La Légende* qui dit la vérité de l'Histoire. Tous ces éléments contribuent à une sorte de polyphonie baroque par laquelle le roman trouve sa force interne et sa singularité par rapport au corpus français. Le livre de De Coster présage ainsi des usages que l'on verra surgir, notamment après les indépendances, dans les pays francophones qui furent à un moment ou à un autre de leur histoire sous tutelle coloniale.

Livre fondateur, mais qui ne fonde pas à la façon courante¹⁵, *La Légende* est à ce point hors norme pour l'époque que ce roman fut perçu comme un monstre et entra très rapidement, aussi bien en Belgique qu'en France¹⁶ d'ailleurs, dans une forme de silence dont le sortiront les auteurs de la grande génération léopoldienne de la fin du XIX^e siècle. Ceux-ci y verront un modèle pour affirmer et mettre en œuvre une singularité belge, y compris dans la langue. Ils ne manqueront pas, dans certains cas, d'en remettre sur la trucuence des personnages au point d'en faire une sorte d'essence du fait belge par rapport à laquelle Michaux se situe dès ses débuts, dans son article de 1924 confié à la *Translantic Review*: «Lettres de Belgique»¹⁷. Significatif également, le fait que les Jeunes Belgique ne parleront pas de livre national mais de livre patrial. Tout aussi significatif encore, le fait que le héros central du livre, Tyl l'espiègle, et son double négatif, Philippe II, sont tous deux des fils, brassant mélancolie, c'est-à-dire à la recherche d'un objet perdu. Cette han-tise, on la retrouvera quelque part un siècle plus tard, dans la problématique de la «belgitude» (mot formé par des enfants d'une puissance coloniale sur le modèle d'un mot forgé par les fils avoués d'une domination coloniale) et, tout particulièrement, dans les romans de Pierre Mertens.

Un projet ambitieux

De nombreuses variations de ce type de fonctionnement polyphonique, qui permet de mettre en jeu un sujet d'irrégularités¹⁸ sans exclure l'Histoire mais sans se laisser écraser par Elle (puisque'aussi bien elle n'est jamais tout

15 Cf. Quaghebeur, M. (1991): «Pour transcender la nation impossible, *La Légende*», in Soncini, A. (éd.): *La Légende de Thyl Ulenspiegel di Charles De coster*, Clueb, Bologne, 211-242.

16 Cf. Quaghebeur, M. (2001): «Cryptage de la Belgique chez Michaux», in Rossion, L. (éd.): *Signé H. M., Analele Universitatii Bucuresti*, 9-24.

17 Cf. Hanse, J. (1992): «Charles De Coster exclu de la littérature française», in *Naissance d'une littérature*, Labor, Bruxelles, 69-78.

18 Cf. Quaghebeur, M., Jago, V. et Verheggen, J.-P. (1990): *Un Pays d'irréguliers*, Labor, Bruxelles, ainsi que le numéro 2 de la Revue hispano-belge *Correspondance*, 2, intitulé: *El Lenguaje en sus limites*.

à fait la leur), émaillent le corpus francophone belge. Je me contenterai d'en approcher quelques uns, plutôt récents.

Une bonne centaine d'années après la publication de *La Légende d'Ulenspiegel*, et dans un contexte foncièrement différent, celui de l'après seconde guerre mondiale —donc après l'accession des pays colonisés à l'indépendance, moment où la Belgique se trouve dans un contexte différent de l'exaltation nationale propre au XIX^e siècle—, un roman signé Henry Bauchau plonge lui aussi, explicitement, dans un épisode historique important. Fait significatif, il ne recourt toutefois pas à l'histoire de son pays, mais à celle de la première puissance de la planète, les États-Unis: la guerre de Sécession.

En elle, il projette un héros qui est à la fois une image idéalisée de son père et une forme de double, lui-même multiple, de l'écrivain. Pierre, héros sans nom de famille, formateur et fondateur du régiment noir de l'armée fédérée du Nord, est issu de la Belgique aisée en ses deux composantes essentielles, Flandre et Wallonie —mais à l'époque où toute la bourgeoisie parle français. Il a pris distance à l'égard de l'éducation chère à ses parents ainsi que de la rationalité industrielle qui prévaut sur la logique artisanale de son grand-père, soldat de Napoléon, héros de la campagne de Russie, et maître de la dernière forge artisanale fabriquant des armes en Wallonie. Aux prises avec un héritage tensionnel entre les valeurs héroïques et artisanales et la logique froide et industrielle, tensions que recourent des pans entiers de la psychologie du sujet humain, le héros va se trouver confronté, au sein de la guerre de Sécession, à cette logique froide que met en œuvre, dans les armées du Nord, Sherman, l'homme de la guerre totale. Chez ceux qu'il combat, Pierre rencontre en revanche, en la personne du général Stonewall Jackson, l'incarnation même des valeurs héroïques et chevaleresques auxquelles il croit, mais qui servent à la défense de l'esclavage et du Sud —celui-ci ayant chez Bauchau des valeurs positivement maternelles.

Le roman de Bauchau, dont la matière historique est importante, ne constitue pas pour autant un roman historique. Ce cas de figure est comparable à celui de *La Légende d'Ulenspiegel* de De Coster. Ici aussi, l'auteur pousse, en outre, au mythique. Au centre du récit, il met en scène deux personnages entièrement inventés, Pierre, héros venu de Belgique, et son double noir, Johnson, esclave en fuite qui l'aide à la bataille de Bull Run à tirer un canon. Les figures centrales ne sont donc pas objectivement historiques dans ce roman à forte imprégnation historique. Qui plus est, elles sont doubles et même triples dans la mesure où une femme, Shenandoah, intervient, de façon très importante, dans le récit (on sait qu'il y a aussi une forme de trilogie dans *La Légende* avec Tyl, Lamme Goedzak et Nele). Dans ce roman, composé comme *La Légende* de cinq parties de longueur diverse, la mise en œuvre du récit est essentiellement polyphonique. Elle conjoint des extraits d'un des récits de la guerre de Sécession par un témoin, le comte de Paris, petit-fils de Louis Philippe, livre que lisait le père de Bauchau; la voix du narrateur qui décrit le héros en le nommant Pierre comme dans tout récit classique, mais aussi en l'interpellant sous la forme du «vous», voire en passant au «on». Le tout se

complique encore d'une intervention directe du «je» de l'écrivain qui commente ses personnages et, par moments, montre fort bien ses points d'identification avec eux.

Ce faisant, Bauchau aboutit à une narration extrêmement complexe, qui mêle l'historique et l'initiatique, l'aventureux et l'épique, voire le mythique — le côté farcesque de *La Légende* d'Ulenspiegel étant absent de ce livre. En revanche, celui-ci, s'il ne bascule jamais dans le fantastique, recourt, à de nombreuses, la question de l'histoire et du désir.

L'autre sujet mis en scène dans ce livre, le sujet d'en deçà et d'au-delà de l'histoire, dit de lui-même qu'il erre «en bord» de scène; qu'il n'a «pas reçu de rôle»; qu'il cherche à «trouver sa place» et à s'inventer en dehors d'héritages qui, par ailleurs, le marquent bien au-delà de tout ce qu'il a cru. Tel est rarement le cas de ceux qui se sentent fils d'une grande histoire monumentale. Aussi, le récit ne parvient-il à se forger qu'à travers l'incessant jeu de double entre Pierre et Johnson. À certains moments, ce jeu de double va très loin, y compris dans la quasi réduplication de scènes insérées dans des contextes différents.

Difficile, face à une telle polyphonie narrative, mais qui n'a rien à voir avec les entreprises plus conceptuelles de ce type que l'on verra à l'œuvre en France (elle provient d'une urgence viscérale, peu formalisée) de ne pas songer à la relier aux conditionnements historiques précédemment évoqués¹⁹. Dans ce roman qui comporte aussi un vrai récit, et même de nombreux épisodes d'aventures comme on en trouve chez Dumas et d'autres, se dégage en outre le contexte très particulier de la seconde moitié du XX^e siècle, celui de la décolonisation et de l'invention véritable des francophonies. Et c'est d'un Belge né en 1913 que surgit, avec une sorte d'évidence sans prétention théorique, un récit qui brasse en ses pages, et son pays, et la superpuissance, et la honte de la sujétion coloniale, et la folie de la logique occidentale non tempérée. Tout cela, il le fait à travers la nécessité de la complexité narrative et du décalage du sujet. Pour aboutir à produire précisément ce sujet francophone aux prises avec son histoire et les histoires qui le produisent.

À propos de ce livre, Bauchau ne manquera d'ailleurs pas de dire que, non seulement, la figure fantasmée de son père se trouve projetée dans l'histoire bien avant la naissance de sa personne mais que le héros véhicule nombre de préoccupations qui sont celles de son auteur au moment où il écrit: le contexte très précis du tournant des années 60-70²⁰, celui où les littératures francophones vont décidément émerger.

19 La situation de Bauchau est en outre singulière puisqu'il vit en Suisse et se rend souvent à Paris au moment de la composition de son roman. Cf. Quaghebeur, M. et Roche, S. (2003): *Henry Bauchau en Suisse, Écriture*, 61.

20 Pour aller plus loin dans l'analyse de ce livre, on pourra se reporter à Quaghebeur, M. (2005): *Métaphore du destin de la Belgique et de l'histoire de l'Europe au XX^e siècle, forge de l'œuvre à venir, Le Régiment noir*, in Chikhi, B. et Quaghebeur, M. (éd.): *Les écrivains francophones interprètes de leur histoire. Entre dissidence et filiation*, AML Éditions, Bruxelles.

D'autres exemples

À la même époque, pour rencontrer l'Histoire —car c'est une des préoccupations des écrivains belges mais aussi une de leurs difficultés—, René Kalisky ou Jean Louvet, Gaston Compère ou Pierre Mertens recourent eux aussi à des formes de complexité polyphonique afin de mettre en jeu un sujet plongé dans l'Histoire mais en partie piégé ou paumé par elle.

Louvet et Kalisky sont, pour l'essentiel, des auteurs de théâtre. Qu'il s'agisse de *Conversation en Wallonie* (1977), pièce largement autobiographique de Louvet, ou de *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* (1980), pièce du même auteur qui met en scène le député communiste Julien Lahaut (celui qui cria «vive la République» lors de la prestation de serment du roi Baudouin et fut assassiné quelques jours plus tard), la technique dramatique de l'auteur est une technique d'emmêlement de voix —ce qui est bien sûr logique au théâtre—; mais avec une forme lancinante de parole accordée aux morts. Ceux-ci redescendent dans le monde des vivants et sont éberlués par la tournure qu'y ont prise les événements historiques.

C'est aussi en faisant parler un mort que Gaston Compère, dans son roman *Je soussigné Charles le Téméraire, duc de Bourgogne* (1985), évoque la figure du quatrième duc de Bourgogne, celui dont la mort devant Nancy signa la fin de la perspective du royaume d'entre-deux censé faire revivre l'antique Lotharingie.

Chez Kalisky, la technique du surjeu et du surtexte, fondatrice de l'art dramatique de cet écrivain, consiste très précisément, au sein d'une dramaturgie plutôt baroque, à démultiplier, au cœur d'un même personnage, les voix qui l'habitent et le propulsent —en ce compris, celle de ses très lointains ascendants. Cela atteint, à propos de Pasolini ou de l'Israël contemporain des sommets²¹. Cela innerve tout autant les deux derniers grands textes du dramaturge Falsch, réactualisation par ses acteurs d'un dernier Shabbat à Berlin où se mêlent les vivants et les morts, et *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*. Ce texte restitue par la fragmentation, les flash-back et les ponctuations de deux voix contradictoires, (celle de Commines qui trahit le duc et celle de Panigarola qui le comprit), la vie du fils de Philippe le Bon.

Si l'on se penche maintenant sur le cas du romancier Pierre Mertens, on constate que, pour dire son pays, sa narration a toujours besoin de voix étrangères ou de personnages plongés dans la Belgique comme dans un ailleurs²². Souvent, ceux-ci, au moment de leur confrontation avec la Belgique, se trouvent relativement paumés par l'Histoire. Sans doute y a-t-il des liens entre ces situations et la vision qu'a promue la Belgitude, concept forgé en 1976

21 Kalisky, R. (1978): *Dove au bord de mer* et *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, Stock, Paris. On y trouve en outre les pages du surjeu au surtexte.

22 Un Chilien sorti des geôles de Pinochet dans *Terre d'Asile* (1979), un médecin officier de l'armée d'occupation allemande dans *Les Éblouissements* (1987), le quatrième roi des Belges après son abdication dans *Une paix royale* (1995).

par Pierre Mertens et Claude Javeau. Il est pour le moins utile de noter, comme je l'ai dit tout à l'heure, que, dans cette période cruciale d'après les *Golden Sixties*, c'est en recourant à un vocable fondé par les sujets d'une puissance coloniale, que les enfants d'une puissance coloniale (mais d'une histoire non monumentale) recoururent pour affirmer leur droit à une esthétique apte à prendre en compte, sans l'exalter pour autant, l'ancrage national.

On notera qu'à la même époque, pour évoquer les questions de la résistance, dans *Les Trois cousines*, Hubert Juin recourt à un extraordinaire mélange de voix. Cette technique s'accomplit dans *Paysage avec rivière* (1974), récit qui tend à l'essai mais qui, par sa structure même d'emmêlement des voix, est proche de la fiction. C'est aussi à des techniques de démultiplication des voix que recourt Dominique Rolin (toujours dans ces années 70 où paraît *Le Régiment noir*) pour promouvoir notamment son personnage Dulle Griet; et, à travers elle, pour rappeler les morceaux divers de l'histoire de la narratrice après la mort de son père. Dulle Griet est très évidemment en relation avec le père de Dominique Rolin, Jean Rolin. La romancière écrira ensuite une biographie romancée de Breughel, *l'Enragé*.

A contrario, on peut aussi avancer que nombre d'écrivains qui ont opté pour la technique réaliste, qu'ils se situent plutôt dans le camp conservateur comme Daniel Gillès ou sur le versant progressiste comme David Scheinert, n'ont pas toujours atteint une forme aussi originale et une puissance aussi évocatrice que celle des textes susmentionnés. Ces textes, leur complexité narrative ne fut certainement pas, en revanche, sans poser des problèmes sérieux au lecteur moyen.

Cette hantise de la polyphonie narrative, dans un pays qui en invente la technique musicale au temps des Ducs de Bourgogne, peut atteindre des points-limite. Ainsi, dans l'entreprise ambitieuse de Jean-Louis Lippert, *Mamiwata* (1994), livre voué au Congo. L'auteur, qui est né au Congo/Zaire au temps de la colonie, qui a dû la fuir lors des événements qui ont suivi l'indépendance, y retourne, au début des années nonante, dans cette Stanleyville-Kisangani qui est à la fois fantômatique et vivante. Pour restituer une histoire qui n'est pas celle de la nostalgie coloniale, mais celle du chaos contemporain, de nouveau des voix multiples²³ et des lieux multiples, décentrés. Avec une hantise de l'Histoire qui finit parfois par se prendre aux lianes de la complexité narrative d'un aède baroque.

Est-ce à dire que l'écrivain belge et l'écrivain francophone y sont contraints? Le temps me manque pour multiplier les exemples, en Belgique et dans d'autres aires²⁴. Il me semble cependant que, des cas évoqués et de

23 Cf. Willems, Y. (1998-1999): «Pour Mamiwata», *Congo-Meuse*, 3, 417-421 et Quaghebeur, M. (2002): «Démurgique et pathétique, le style de J. L. Lippert», *Balises*, 1-2, 167-188.

24 On peut en revanche se reporter à l'article de H. Frank et C. Pinard consacré à M. Dib, A. Meddeb et T. Monenembo dans le n° 11 de la revue *Vives Lettres* (Strasbourg), dirigée par B. Chikhi.

la structure mise en lumière, le chercheur peut assez aisément déduire pourquoi une telle complexité s'avère nécessaire; en quoi elle provient de situations de dépendance mais touche aussi à l'histoire du français.

En quoi elle permet d'élargir et d'affirmer les «Post Colonial Studies» mais aussi la vision de la littérature qui procède de l'histoire de la seule littérature française.

Jorge Semprún «vous salue bien»

Dalia Álvarez Molina
Universidad de Oviedo

El narrador de la última —y casi única— obra de ficción escrita por Jorge Semprún en lengua castellana, *Veinte años y un día*, sostiene que «nunca se sabe cuándo ni dónde empiezan las historias de verdad»¹. Es muy probable que esté en lo cierto pero, en mi opinión, esta novela en castellano, publicada a finales del año 2003, constituye un verdadero retorno literario de su autor a nuestro país y, en cierto modo, añade una nueva vertiente a la «historia» del conjunto de una obra literaria.

En febrero de 1976, a los pocos meses de la muerte de Franco, Jorge Semprún se disponía, como otros integrantes del exilio español, a volver a España. No lo hacía por vez primera. Ya había regresado clandestinamente en otras ocasiones; pero, a pesar de todo, ese viaje tenía un alto valor simbólico, por cuanto por primera vez no existía ya freno legal para la recuperación del país de origen. Con ocasión de ese regreso, Jacques Chancel lo entrevistaba en uno de los programas más emblemáticos de la radio francesa, y le preguntaba lo siguiente: «Jorge Semprun, vous disiez tout à l'heure qu'il vous plairait de repartir pour l'Espagne (...). Vous avez fait la carrière que l'on sait en France avec des romans, avec des films (...). Vous pourrez refaire une autre carrière dans le même style? Vous pourrez avoir cette œuvre cinématographique et romancée?».

La respuesta de Jorge Semprún («En tout cas, je vais essayer!»²) dejaba patente que con la persona no pretendía regresar solo el exiliado, sino también el escritor. Han pasado casi treinta años desde aquella entrevista, y otros tantos desde la obtención del Premio Planeta por *La autobiografía de Federico Sánchez*, la única obra que no escribió en francés hasta su reciente novela *Veinte años y un día*, y vuelven los mismos interrogantes de siempre. Es decir que, si alguna vez ha sido cierta la idea de que la verdadera patria es la lengua en la que uno expresa ideas y sentimientos, tal vez resulte pertinen-

1 Semprún, J. (2003): *Veinte años y un día*, Tusquets, Barcelona, p. 243.

2 «Radioscopie», France Inter, 16 de febrero de 1976.

te preguntarse dónde podemos enmarcar a un autor como Jorge Semprún, quien, tras numerosas obras escritas en francés, acaba de publicar esta novela en castellano. ¿Escritor español de expresión francesa, como suele ser su adscripción más común³, o escritor francés que a sus ochenta años conquista el premio a la mejor novela del año en nuestro país⁴? Semprún no parece tener dudas al respecto y acepta ambas posibilidades, o mejor dicho, ninguna: «En fin de compte, ma patrie n'est pas la langue, ni la française ni l'espagnole, ma patrie c'est le langage. C'est-à-dire, un espace de communication sociale, d'invention linguistique, une possibilité de représentation de l'univers»⁵.

Ciertamente, Jorge Semprún no es el único escritor en la historia de la literatura que ha sido capaz de expresarse en más de un idioma. Sin embargo, expresión y creación literaria no son palabras sinónimas, y pocos se han aventurado a emprender carreras literarias en más de una lengua. Por esa razón, el caso de Semprún, dispuesto como decíamos a mantener una doble trayectoria literaria, merece, en mi opinión, ser resaltado y analizado.

Dos países, dos idiomas, dos vidas, y un autor frente a sus personajes luchando por el uso de la primera persona narrativa —lo que Françoise Nicoladzé llama «une conception contradictoire de la personne»⁶—, tal es la imagen dual que se ofrece siempre de Jorge Semprún. Todo en este escritor es, sin embargo, mucho más complejo. Junto a la esquizofrenia que lo lleva del francés al español y del español al francés, Semprún reconoce, por ejemplo, que también existen en él «des idées, des images emblématiques, des pulsions émotionnelles, des résonances intellectuelles dont l'origine est spécifiquement allemande»⁷. Por lo tanto, sobre la dualidad tópica de la vida y la obra de Semprún gravitan unas ramificaciones extensas y plurales⁸. Pues, en realidad, deberíamos mencionar varios idiomas, múltiples dobles literarios, cinematográficos y políticos, una militancia clandestina destacada y una disi-

3 No le ha sido permitida la entrada en la Academia Francesa por ser español y, tal vez, por su pasado comunista. Sin embargo, se reformaron los estatutos de la Academia Goncourt para que pudiera ser uno de sus miembros.

4 Premio Fundación José Manuel Lara, concedido el 15 de abril de 2003. Se acaba de estrenar, en mayo de 2004, su obra teatral *Gurs/Una tragedia europea*.

5 «...Vous avez une tombe au creux des nuages...», Discours prononcé à Francfort, le 9 octobre 1994, à l'occasion de la remise du Prix de la Guilde du Livre allemande (*Friedenspreis*) en *Mal et Modernité suivi de «... Vous avez une tombe au creux des nuages...»*, Climats, 1995, p. 102.

6 Cf. Nicoladzé, F. (1997): *La deuxième vie de Jorge Semprun: Une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Climats, Castelnau-le-Lez. Acerca de la dualidad, es evidente su presencia en algunos títulos tanto del autor como de sus críticos: *La deuxième mort de Ramón Mercader, L'écriture ou la vie, Mal et Modernité, Viviré con su nombre, morirá con el mío*, o *L'écriture et la vie*, de la propia Nicoladzé.

7 Semprun, J. (1995): *Mal et Modernité*, op. cit., p. 102.

8 «La nuit sans sommeil de l'exil est une nuit babélique», en Semprun, J. (1980): *Quel beau dimanche!*, Grasset, París, p. 105. Citado por Younes, E. (1999): «Les enfants de la débâcle: visions de guerre et traumatismes», en *Enfants de la guerre civile espagnole: Vécus et représentations de la génération née entre 1925 et 1940*, obra colectiva del *Centre d'Histoire de l'Europe du Vingtième Siècle*, L'Harmattan, París, p. 214.

dencia en el seno del PCE, su condición de deportado o de ministro con Felipe González, para entender que, probablemente, todas estas experiencias vitales confirman que ya no sea relevante para Semprún definirse en términos de patria. Pero, aunque los tiempos hayan cambiado, y 2003 no sea 1945 ni 1953, el desarraigo de Semprún o —la «fatigue de vivre qui m'habite depuis lors, comme une gangrène lumineuse, une présence aiguë de néant»⁹, empleando sus propias palabras— tiene su origen en el exilio, y entronca con las experiencias de sus narradores: el Manuel o Gérard de *Le grand voyage*, o el Federico Sánchez en su primer viaje clandestino cuando descubre una España muy distinta de la que había conocido: «Je revenais dans mon enfance, sans doute, et c'était prodigieusement excitant, mais je ne revenais pas chez moi»¹⁰.

Algunos estudiosos del éxodo español afirman, precisamente, que del exilio nunca se vuelve. Se puede apelar, como nos recuerda Rose Duroux, al sentimiento del «paradoxe du retour infini» del que hablaba Jankélévitch¹¹. Esta afirmación, de contenido altamente poético y mítico¹², puede que sea demasiado taxativa y dramática¹³. Pero, de todos modos, aun reconociendo los puntos de contacto que la obra de Semprún mantiene con ciertas constantes temáticas del exilio, como pueden ser la ruptura y la fragmentación de la identidad, el compromiso político o la voluntad de testimoniar sin convertirse en «ancien combattant», no parece adecuado atribuir a Jorge Semprún demasiados rasgos propios del exilio literario español. Efectivamente, en sentido estricto, Semprún no ha sido nunca un escritor español en el exilio, sino un exiliado español convertido en escritor. No pertenece a las generaciones que vieron truncada su labor literaria por la guerra y tampoco puede ser totalmente asimilado a los casos de Michel del Castillo o Agustín Gómez Arcos, precisamente por su voluntad, ahora ya confirmada, de escribir también en castellano¹⁴. Jorge Semprún no considera la lengua francesa como un idioma impuesto, sino conquistado. A la panadera del Barrio Latino, que insulta en 1939 al narrador de *Adieu, vive clarté...*, burlándose del fracaso del ejército republicano, o al desdén que algunos profesores del Lycée Henri IV le de-

9 Semprun, J. (1998): *Adieu, vive clarté...*, Gallimard, París, p. 61.

10 Semprun, J. (1993): *Federico Sanchez vous salue bien*, Grasset, París, p. 39.

11 Jankélévitch, V. (1974): *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, París, p. 297, en Nicoladzé, F. (1997): *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 245.

12 Acerca del mito de la guerra civil es interesante remitirse a la película *La guerre est finie*, de Alain Resnais, con guión del propio Semprún, y al artículo de Caudet, F. (1998): «Dialogizar el exilio», en Aznar Soler, M. (ed.): *El exilio literario español de 1939*, Gexel, San Cugat del Vallés, 31-55.

13 Cf. Duroux, R. (2001): «Revenir d'exil. Tentations des intellectuels républicains espagnols après la Seconde Guerre mondiale», en Devoto, F. y González Bernaldo, P. (coords.): *Émigration politique. Une perspective comparative: Italiens et Espagnols en Argentine et en France XIX^e-XX^e siècle*, L'Harmattan, París, 295-311.

14 Cf. Tena, J. (1994): *Trois écrivains espagnols d'expression française: M. del Castillo, A. Gómez Arcos et Jorge Semprún*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan.

muestran, debemos su firme voluntad de llegar a dominar la lengua del país de acogida casi mejor que los mismos franceses¹⁵:

J'ai pris la décision d'effacer au plus vite toute trace d'accent de ma prononciation française: personne ne me traitera plus jamais d'*Espagnol de l'armée en déroute*, rien qu'à m'entendre. Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu intérieure, secrète, fondatrice et confondante¹⁶.

Y es que, en cierto modo, Jorge Semprún ha planteado la existencia y la literatura como una serie de desafíos que, como vamos a ver, ha ido cumpliendo.

El primero es, sin duda, el que permite interpretar toda su actuación política desde la perspectiva de un resarcimiento por no haber tenido edad suficiente para luchar en la guerra civil española; por haber pertenecido a esa «generación cero» de la que se hablaba en la prensa del exilio¹⁷; por esa voluntad de ser fiel a lo que Maurice Halbwachs¹⁸, profesor y amigo de Semprún muerto en Buchenwald, llama «la mémoire empruntée», refiriéndose a los recuerdos que pesan sobre los hijos de refugiados políticos españoles. Sus narradores confirman que la lucha contra el fascismo en la resistencia francesa era una manera de combatir el régimen de Franco, en la creencia —errónea como se vio a posteriori— de que la liberación de Francia conllevaba la del pueblo español¹⁹. Por lo tanto, la lucha clandestina en España de Semprún y de sus dobles literarios, sus grandezas y sus fracasos, también debe ser interpretada en la misma clave de continuidad de una batalla personal que no pudo librar en el 36.

El segundo desafío es seguramente el más difícil de todos, y tiene un calado mucho más literario. Se trata de transformar la realidad en ficción, de convertir en obra literaria el peso de una vida, a todas luces, excepcional; no una vida mejor, sino una vida fuera de lo común, de difícil comprensión tanto en Francia como en España, por razones distintas en ambos casos y, como bien dicen sus propios personajes, incluso «novelesca»²⁰. Autobiografía y literatura, vida y novela, sostienen un pulso tenso que lleva al propio Semprún a dudar incluso de que tal empresa sea posible: «Je le dis souvent: l'avantage d'une vie comme la mienne est qu'elle vous fait don d'une mémoire inépuisable. Peut-être ne suis-je pas un écrivain...»²¹.

15 «Il me fallait maîtriser la langue française comme un autochtone», en *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 210.

16 *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 79.

17 Cf. Dreyfus-Armand, G. (1999): «L'engagement politique dans la génération de réfugiés espagnols née dans les années vingt et trente», en *Enfants de la guerre civile espagnole*, op. cit., 141-154.

18 Cf. Maspéro, F. (2002): *Les abeilles et la guêpe*, Seuil, París.

19 Sobre la actuación de los partidos españoles en el exilio es fundamental el libro de Dreyfus-Armand, G. (1999): *L'exil des républicains espagnols en France*, Albin Michel, París.

20 «(...) retrouver les racines de mon dépaysement fondamental, qui me constituait en tant que personnage de ma propre vie», en *Federico Sanchez vous salue bien*, op. cit., p. 40.

21 Cortanze, G. de (1997): *Le Madrid de Jorge Semprun*, Éd. Du Chêne, París, p. 146.

Una duda que nos asalta también a nosotros como lectores: ¿Y si Jorge Semprún escribiera precisamente en lucha constante contra esa duda? Para un autor que en su infancia fue admirador de Zane Grey o de Salgari, su propia obra, tan llena de sí mismo y en apariencia con tan poca temática inventada, podría producir cierta frustración. Claude-Edmonde Magny, quien aparece también en alguna de sus novelas, escribió para él su obra *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, publicada en 1947: «Vous rappelez-vous ce soir pluvieux de printemps où vous êtes rentré chez moi en me déclarant que jamais vous ne pourriez écrire «votre» *Recherche du Temps perdu*?»²². Jorge Semprún había hecho lo que llamó «el duelo de la literatura», en una encrucijada que da título a una de sus novelas más importantes, o por lo menos de mayor éxito, *L'écriture ou la vie*²³. Veinte años separaban casi su primera novela, *Le grand voyage*, de los hechos que relataba, porque necesitaba tomar distancias con el pasado, inventar la forma de contar lo vivido, crear los mecanismos propios de un escritor de verdad, aquellos que Raymond Jean encuentra en Proust: «Le problème des 'rapports secrets' et des 'métamorphoses nécessaires qui existent entre la vie d'un écrivain et son oeuvre, entre la réalité et l'art»²⁴.

Así para Semprún, como para Proust o Faulkner, el tiempo lo es todo en la medida en que, como dice con acierto Maurice Halbwachs: «Reproduire un souvenir, ce n'est pas le retrouver, c'est le reconstruire»²⁵. La obra de Semprún retrocede en el tiempo, se traslada al futuro y se planta de nuevo en el presente sin que ello se convierta en un mero juego literario, sino como un acto casi involuntario, de reminiscencia difusa en un sentido casi platónico, como señala Gonzalo Pontón²⁶. Después de todo Semprún admite que: «Plus j'écris, plus la mémoire me revient»²⁷. Sin embargo, su memoria no precede a la creación, sino que solo se consigue a través de la escritura produciendo un texto «très associatif» (...) «qui requiert un lecteur suffisamment vigilant»²⁸, según algunos de sus lectores, o lo que él ha llamado «la structure artistique du souvenir»²⁹.

22 Magny, Cl.-E. (1993): *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Climats, París. En efecto, Jorge Semprún solo pudo empezar a escribir su primera novela, en francés, a principios de los años sesenta y en la clandestinidad madrileña.

23 Es lo que se desprende del libro de Nicoladzé, F. (2002): *La lecture et la vie. Oeuvre attendue, oeuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Gallimard, París, que es en buena medida el resultado de una encuesta realizada con los lectores habituales de las obras de Semprún.

24 Jean, R. (1962): *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, París, p. 151.

25 Halbwachs, M. (1975): *Les cadres sociaux de la mémoire*, Mouton Éditeur, París, p. 35. Citado por Guilhem, F. (1999): «D'une guerre à l'autre: mémoire des pères, histoire des fils», en *Enfants de la guerre civile espagnole*, op. cit., p. 125.

26 *Quimera*, 236, noviembre de 2003, p. 52.

27 Habla en concreto de la experiencia del campo de concentración nazi. Cf. Semprun, J. y Wiesel, E. (1995): *Se taire est impossible*, Éditions Mille et une nuits/Arte Éditions, p. 18.

28 Nicoladzé, F. (2002): *L'écriture et la vie*, op. cit., p. 81.

29 Semprun, J. (1993): *Federico Sanchez vous salue bien*, p. 96.

Finalmente, y sintetizando los dos primeros, el tercer desafío de Jorge Semprún tiene mucho que ver con España y con sus primeros recuerdos. Su madre, Susana Maura, muerta prematuramente, le auguraba un futuro prometedor, una especie de «destino»³⁰, para emplear un vocablo que el propio autor gusta de utilizar: «Écrivain ou président de la République!»³¹. Pocas expectativas existen para que se cumpla lo segundo, pero un personaje de la película *La guerre est finie* ya advertía en 1966 que algún dirigente clandestino había acabado siendo ministro³², y en eso sí que la película fue profética. Su destino iba a ser pues el de escritor en Francia, ese país de cuyos habitantes uno de los narradores de sus novelas dice irónicamente que piensan ser siempre —a veces con razón— la segunda patria de todo el mundo³³. Sin embargo, su voluntad —ya señalada— de no delatarse en Francia como extranjero a través del dominio del idioma no estuvo nunca reñida con su extrema fidelidad a lo que él representaba: «Il me fallait, en effet, ne jamais oublier d'être un rouge espagnol, ne jamais cesser de l'être»³⁴. Fue un «rotspanier» y un «apátrida», con documentación de una república española extinta y una especie de pasaporte Nansen. Semprún afirma: «Je ne me suis jamais exilé de ma citoyenneté espagnole, mais de ma langue maternelle»³⁵, y según Françoise Nicoladzé, el autor comparte con Emmanuel Lévinas «le rejet de l'idolâtrie du sol, du sang, du culte des racines»³⁶.

Hacía tiempo que Jorge Semprún se preguntaba si ya se había cerrado un ciclo. Especialmente desde el mismo momento en que el coche oficial del ministerio, en el verano de 1988, lo dejó en su nuevo domicilio en plena calle Alfonso XI de Madrid, enfrente de donde cincuenta años antes había salido de su casa por última vez. «Que me reste-t-il à vivre, ai-je pensé? La spirale de ma vie n'est-elle pas bouclée?»³⁷. Semprún no ha muerto en el exilio, el principal temor de muchos de los que marcharon. Él pudo volver, personal y políticamente, pero yo creo que, como decía al principio de esta comunicación, *Veinte años y un día* representa además una vuelta como novelista en lengua castellana. Es la culminación de ese deseo manifestado un día de febrero de 1976 en la radio francesa. Los idiomas tal vez no importen y

30 «*Le grand voyage*, livre matriciel, inaugure la recherche d'un moi partiellement retrouvé et réunifié autour d'un destin qui reprend sens», en Nicoladzé, F. (1997): *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 13.

31 Semprun, J. (1998): *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 20.

32 «C'est une tradition familiale que d'être ministre, en effet». Nieto de Antonio Maura, y sobrino de Miguel Maura, él se convertía en la tercera generación de los Maura en formar parte de un gobierno.

33 «Il faudra que j'essaye de penser un jour sérieusement à cette manie qu'ont tant de Français de croire que leur pays est la seconde patrie de tout le monde», en *Le grand voyage*, op. cit., p. 120.

34 Semprun, J. (1998): *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 79.

35 Semprun, J. (1995): «...*Vous avez une tombe au creux des nuages...*», op. cit., p. 101.

36 Nicoladzé, F. (1997): *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 244.

37 Semprun, J. (1993): *Federico Sanchez vous salue bien*, op. cit., p. 32.

«la patrie» seguirá siendo «le langage», tal como ha defendido Semprún, pero en la promoción de este último libro su autor ha declarado que ciertos sonidos, ciertas sensaciones, solo las podía conseguir escribiendo en su lengua materna esta historia de unos amores envueltos en la recreación teatralizada de una tragedia. Y de hecho, reconoce Semprún que «la relación con las cosas, con las peripecias que cuentas, cambia según la lengua que eliges»³⁸.

Jorge Semprún publicó por primera vez una obra en castellano a finales de los años setenta para saldar una cuenta política³⁹. *Veinte años y un día* salda, sin lugar a dudas, una cuenta literaria: «Para mí lo más importante del libro era volver a escribir en castellano»⁴⁰. Esta novela pertenece al conjunto de la obra de su autor por su factura temporal, por los recuerdos compartidos con muchas otras novelas suyas, por la construcción coral del narrador, que nos recuerda lo que apunta Lubomir Dolezel: «La persona ficcional no es una construcción fija sino una capa de presentaciones y proyecciones diferentes, a menudo contradictorias»⁴¹; pero también representa su desafío más íntimo⁴², al convertirse Jorge Semprún en el escritor en lengua castellana que las circunstancias personales e históricas frustraron. De este modo nos presenta Semprún el recuerdo que Federico Sánchez guarda de uno, dos y hasta tres relatos de Domingo Dominguín acerca de unos hechos acaecidos en un pueblo, llamado en la novela Quismondo, y en el que durante muchos años se habría representado, con los familiares y los actores reales de la tragedia, la muerte de José María Avendaño, dueño de una propiedad en dicho lugar, a manos de sus jornaleros al inicio de la guerra civil. Jorge Semprún escribe pues un libro en castellano en el que cede la palabra a Federico Sánchez, demostrando así que la traducción de *Federico Sanchez vous salue bien* no puede ser siempre la de *Federico Sánchez se despide de ustedes*, como aparece en las librerías de nuestro país, sino que Federico Sánchez «ha vuelto», y con él también el propio Semprún⁴³. Hasta que una bandera roja, amarilla y morada envuelva su cuerpo en el pequeño cementerio de Biriattou⁴⁴, en la frontera exacta entre Francia y España, Jorge Semprún seguirá tal vez produciendo una obra literaria que, como el caso de *L'algarabie*, tan pronto aparecerá, en la mente del autor, en

38 Entrevista con Silvia Alexandrowitch, *Qué leer*, septiembre, 2003, p. 56.

39 «Mais c'était une situation exceptionnelle. 1977 était l'année des premières élections démocratiques (...), celle donc où j'avais écrit mon premier livre en espagnol. Je revenais ainsi provisoirement, sans engagement définitif ni contrat de fidélité, à la langue de mon enfance.», en *Federico Sanchez vous salue bien*, op. cit., p. 155.

40 Entrevista en *El País*, 16 de abril de 2004.

41 Dolezel, L. (1999): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Arco/Libros, Madrid, p. 301.

42 Cf. entrevista con Silvia Alexandrowitch, op. cit. Reconoce que es un gran desafío personal y que quiere «modificar el código autobiográfico que he utilizado hasta ahora», p. 58.

43 Semprún baraja la posibilidad de seguir escribiendo en español si percibe una buena acogida del público en nuestro país. Cf. entrevista con Jorge Semprún en *El País*, 16 de abril de 2004.

44 Semprun, J. (1998): *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 220.

versión francesa como se mudará al castellano, como la mismísima piel de una serpiente⁴⁵.

Jorge Semprún, escritor en francés y en español, no tiene ya que preocuparse por lo que con tanta lucidez se preguntaba Francisco Ayala en 1949 desde su exilio; es decir: «¿Para quién escribimos nosotros?». Aunque la respuesta de Ayala, en aquel entonces, bien pudiera servir también en esta ocasión: «Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan»⁴⁶.

⁴⁵ *Adieu, vive clarté...*, op. cit., p. 51.

⁴⁶ Ayala, F. (1949): «¿Para quién escribimos nosotros?», *Cuadernos americanos*, enero-febrero, 36-58, en *Renacimiento*, 27-30, «Las literaturas del exilio republicano de 1939», Sevilla, 2000, 99-101.

Reescrituras del teatro clásico español representadas en la Francia del siglo XIX: *Le Collier du roi* de Hippolyte Lucas

M^a del Rosario Álvarez Rubio
Universidad de Oviedo

En 1830 un reseñador anónimo de la *Revue de Paris* dejaba constancia, en la sección titulada «Album», de la dilatación de las fronteras literarias y la franca acogida a los nuevos repertorios en la Francia contemporánea. Su canto optimista al progreso de las ciencias y las letras de la mano de la libertad en política, literatura, arte y pensamiento, constituía una profesión de fe en la perfectibilidad de la sociedad moderna. La ecuanimidad del público francés ante las obras teatrales de tiempos y lugares distantes corroboraba, a su juicio, la superación de los enconados enfrentamientos entre clásicos y románticos, entre doctrinas, intereses y antipatías literarias, al conjugar la aceptación de maestros como Shakespeare con el indeclinable respeto a los modelos clásicos franceses como Molière o Racine:

Le public du dix-neuvième siècle, plus avancé dans la route de la critique et de la raison que les théoriciens qui le régentent, continue avec toute l'ardeur de la curiosité ce cours de littérature expérimentale qui fait passer devant ses yeux les productions de tous les siècles, les résultats de toutes les nationalités différentes (...). Le besoin d'apprendre, l'ardeur de connaître, pour comparer ensuite entre elles les formes diverses sous lesquelles l'énergie de l'intelligence humaine s'est révélée à des époques différentes chez différents peuples, sont aujourd'hui les traits caractéristiques du mouvement intellectuel de la France. (*Revue de Paris*, 1830: 119)

Ejemplo de la intensa actividad traductora francesa del siglo XIX, abierta a los cánones extranjeros para vivificar la literatura nacional, la labor adaptadora de Hippolyte Lucas a partir de los redescubiertos dramaturgos del Siglo de Oro español, ilustra la difusión de estos modelos ya en vías de consagración, no solo por la edición destinada a la lectura erudita o divulgativa, sino también a través de la puesta en escena.

Este *hispanisant* francés (Rennes, 1807-París, 1878), coetáneo de los grandes triunfos del romanticismo, del que no renegó como tampoco lo hizo de

las glorias literarias del panteón francés, cursó los estudios de derecho por imposición paterna antes de entregarse a su vocación literaria (Pageaux, 1979; Guéno, 1984). Miembro de los cenáculos más representativos del movimiento romántico y sucesor de Nodier en 1860 al frente de la Biblioteca del Arsenal, tras sus primeros pasos en *Le Globe* de su pariente Dubois, se adentró en el cultivo de los diversos géneros en boga. Poeta y periodista, como crítico teatral colaboró en los *feuilletons* de revistas y periódicos como *Le Voleur*, *Le Cabinet des lectures*, *La Revue des théâtres*, y más tarde en *Le Siècle*, *L'Artiste*, *Le National*, *Le Bon Sens*. Prolífico autor de artículos, narraciones y cuentos, además de sus estudios de historia literaria, y de su incursión en el renombrado género del retrato literario (Dufour, 1997), Lucas se dedicó con ahínco al teatro. Si en los años 50 entregó a las compañías teatrales *vaudevilles* y obras dramáticas de autoría compartida, en la década anterior, período en el que nos centraremos, compuso varios dramas y comedias entre los que se cuenta un grupo de piezas tomadas del ingente repertorio del Siglo de Oro español¹.

A fin de observar, aun brevemente, las principales deudas, omisiones o divergencias en su relectura de los dramas barrocos referenciales, nos detendremos esta vez en una reescritura suya estrenada en el popular teatro parisino del Odéon en vísperas de la Segunda República: *Le collier du roi*, drama en un acto y en verso, escenificado en el Teatro del Odéon (Second Théâtre Français) el 17 de febrero de 1848. Editada primeramente en la colección teatral *La France Dramatique au dix-neuvième siècle, choix de pièces modernes*, antes de su recopilación en volumen, esta pieza se inspiró en la obra de un autor menos conocido por la mayor parte del público francés que Lope y Calderón. Si estos eran reivindicados por la crítica alemana e inglesa, y «arreglados» con diversa fidelidad desde finales del siglo XVIII en las diversas co-

1 La comedia en un acto titulada *L'Hameçon de Phénice*, basada en *El anzuelo de Fenisa* de Lope de Vega, se estrenó en el Théâtre Français el 11 de mayo de 1843; *Le Tisserand de Ségovie*, drama en tres actos y en verso, fue escenificado en el Théâtre Français el 4 de noviembre de 1844 bajo los auspicios de François Buloz, director de la prestigiosa *Revue des Deux Mondes* y entonces comisario real del teatro; *La estrella de Sevilla*, atribuida entonces a Lope, propició una ópera en cuatro actos con música de Balfé titulada *L'Étoile de Séville*, estrenada en la Ópera el 15 de diciembre de 1845; *La judía de Toledo* junto al romancero y la versión de Diamante se amalgaman en *Rachel ou la Belle Juive*, drama histórico en tres actos y en verso, representado por primera vez en el Odéon el 17 de febrero de 1849; *La Jeunesse du Cid*, comedia con música de Bazzoni, fundada en las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, se representó asimismo en esa sala meses más tarde, el 8 de septiembre de 1849 bajo la dirección de Bocage; *El castigo sin venganza* de Lope inspiró también su drama inédito en tres actos, publicado póstumamente por su hijo Léo Lucas en 1896 (Librairie Lajolye, Vannes). Lucas recurrió asimismo a Calderón para su *Le Médecin de son bonheur*, fundado en el drama de honor barroco, y para su *Diable ou femme*, comedia en un acto en verso sobre la *Dama duende* y estrenada en el Théâtre Français el 12 de diciembre de 1846. Su comedia *Celui qui honore son père* se basará también en *El honrador de su padre* de Diamante, autor que le suministra la materia de su *Cid*, impresa en 1846 en el *feuilleton* del *Moniteur* (números 16, 20, 25 y 30 de enero de 1846) y editada el mismo año (Boulé, París).

lecciones y antologías francesas que se suceden en la centuria siguiente, Lucas también rompe una lanza a favor de otro dramaturgo que comenzaba a ser objeto de atenta curiosidad entre los eruditos y los críticos que publican en la prensa cultural francesa: Rojas Zorrilla, desconocido mayormente en Francia pese a sus antecedentes como fuente de Rotrou (*Venceslas*) o de Thomas Corneille (*Don Bertrand de Cigarral*). Esta cala no solo arroja luz sobre el proceder selectivo y creador de nuestro autor, sino también sobre las expectativas de su público ante un campo literario aún bastante inexplorado, que no despertaría el aplauso y aceptación que gozaron las sucesivas compañías inglesas o incluso las italianas con Alfieri y Goldoni, ni tampoco compartirá y menos aún rozará el prestigio que Molière, Racine, Corneille, y aún en los años 30 Voltaire incluso, siguen ostentando de manera general en la crítica francesa de la época. A pesar de la lenta rehabilitación del teatro barroco español, izado a símbolo del carácter nacional, su riqueza poética, repertorial y escénica no consigue hacer olvidar a los críticos franceses las acusaciones tradicionales de reiteración esquemática, de anacronismos, de psicología sumaria, o de reflejo de costumbres sociales bárbaras, fanáticas e indómitas que muchos ya procuran justificar, sin embargo, contextualizándolas en su tiempo histórico. No obstante, estos suelen demorarse en mayor o menor grado según sus simpatías o su anglicismo en las viejas reticencias y les oponen una arraigada resistencia al compararlos con los perfilados y atemporales modelos franceses clásicos o con las modernas tragedias shakespeareanas.

Bien documentado sobre el estado de la cuestión de las investigaciones acerca de la historia del teatro español, Lucas expone en sus reseñas críticas y en sus prólogos y apéndices a sus obras dramáticas un aparato bibliográfico al tanto de las principales publicaciones de los eruditos y estudiosos extranjeros, franceses y también españoles. Estimulado por el ambiente hispanófilo promovido por la moda, los acontecimientos políticos y la expansión de las doctrinas románticas y del comparatismo en el París de finales de la Restauración y del régimen de Julio, es muy probable que el escritor, asiduo de las principales reuniones de los jóvenes románticos, también entrara en contacto con los escritores y viajeros españoles que allí acudían en torno a V. Hugo, como prueba el testimonio de Eugenio de Ochoa (1861: 199-207) en sus recuerdos de su visita reverencial en 1837 al ídolo francés. Estas relaciones no se extinguieron en los años siguientes como revela en 1847, con ocasión de la gira española de la compañía de Juan Lombía en París, su disposición de mediador entre actores, crítica y público, o también su recurso a jóvenes exiliados como Carlos Algarra, veterano oficial carlista dedicado al teatro y a los negocios, para su agradecido asesoramiento en la traducción de alguna de las obras españolas, como *le Cid* de Diamante (Lucas, 1860: 131, nota 1), en que se fundan sus adaptaciones. Y efectivamente, en el prólogo a su primera colección (Lucas, 1851: v) se apresura a rectificar las equivocadas impresiones de sus críticos cuando reconoce la condición de reescritura de sus piezas y por ello su conciencia de la manipulación de los límites de

una traducción, para conformar otra obra, un texto espectacular destinado a la escenificación pública y no a la lectura privada. Dividido entre ambas lealtades, intenta armonizar el respeto a varios rasgos diferenciadores del original y la aceptación de la arraigada tradición francesa en su adaptación a las expectativas del público de su tiempo. Por otra parte, esta tarea de traducción-adaptación respondía a su intento de conjugar el dinamismo y la vivacidad del teatro barroco español con el análisis psicológico de las tragedias del *Grand Siècle*, acomodándolos a su vez al carácter nacional francés: «La France a senti la nécessité d'avoir un théâtre national comme celui qu'ont eu l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, avec cette différence que notre esprit exact demande un certain ordre, une certaine régularité dans la conception» (Lucas, 1843: 362).

Contrario a la doctrina del arte por el arte, Lucas profesa asimismo una concepción clásica de la enseñanza moral del teatro («tribune philosophique d'où les poètes divins appellent les hommes à une fraternelle communion», Lucas, 1843: 376), como lección vital frente a los vicios de la sociedad e invoca el equilibrio y el buen gusto sin caer en la prédica moralizante o la demostración de una tesis. Desde esta postura sincrética que no desdeña de entrada los principales subgéneros canónicos del «ancien théâtre espagnol» a excepción de los dramas religiosos y autos sacramentales, el autor da pruebas, no obstante, de su predilección por los dramas de carácter histórico o heroico y también los de honor y venganza como *Del rey abajo ninguno*.

Le collier du roi (García del Castañar)

Una de las obras del Siglo de Oro español más celebradas en el XIX bajo la pluralidad de títulos vigente en las compilaciones del XVIII, *Del rey abajo, ninguno*, o *El labrador más honrado*, *García del Castañar*, varios de cuyos pasajes eran memorizados con placer en España, formó parte del repertorio escenificado en español por la compañía teatral de Juan Lombía en su gira parisina de 1847. Este drama de honor y venganza propició la adaptación de Lucas, voluntario traductor y presentador oficioso de la compañía ante el público de la capital para el que redactó una breve introducción sobre la historia de este teatro en las páginas de *Le Siècle*. Como recuerda retrospectivamente Antoine de Latour (1869: 187-188) al reseñar la nueva traducción de Charles Habeneck [(1862): *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol*, traduits pour la première fois et annotés par..., Hetzel, París], las representaciones no enfervorizaron a los circunspectos críticos literarios pese a los esfuerzos del teatro de acogida (la sala Ventadour del Théâtre des Italiens) por atraer a un público popular y a la asistencia fiel de los españoles de paso o afincados en la capital francesa:

La pièce parut froide, et l'on ne peut dire que cela tenait uniquement à ce que les spectateurs étaient peu familiarisés avec la langue castillane, les Espagnols étaient en majorité dans la salle. C'est que la pièce, en réalité ne pro-

duit guère plus d'effet à Madrid et à Séville, où j'ai vu cependant le principal rôle tenu tour à tour avec grand talent par Roméa et par Valéro. Que faut-il en conclure? Qu'à Madrid et à Séville, comme à Paris hélas! l'ancienne forme est usée, et que la plupart de ces grandes oeuvres du passé ne conservent guère tout leur charme que pour le lecteur solitaire.

Recluida por Latour en la soledad indagadora del lector moderno por su pertenencia a un género en decadencia, esta materia dramática, familiar en cualquier caso al público parisino por las recientes representaciones, fue juzgada por Lucas aprovechable, y así este emprendió su reescritura a la manera de los refundidores españoles de principios del XIX². La obra de Rojas plantea un no infrecuente caso de honor en la producción del Siglo de Oro: las tensiones irresolubles que los excesos de autoridad y las apetencias del monarca provocan sobre el honor individual del vasallo, forzado a escoger entre el sometimiento al poder o la venganza de la afrenta al honor en el que la propiedad de la esposa codiciada sufre menoscabo. Este conflicto, agravado por el amor conyugal entre los protagonistas y el malentendido propiciado inadvertidamente por el rey y aprovechado por don Mendo, un cortesano inescrupuloso, antítesis del héroe, es resuelto felizmente esta vez al desvelar el engaño y confirmar irrefutablemente la honorabilidad del monarca. Uno de los atractivos de este drama de honor exacerbado y de exaltación monárquica reside, pues, a ojos del crítico y dramaturgo, en la idealización de lo español y el reproche del relajamiento de las costumbres francesas reflejadas en su teatro, que convergen en su elogio del drama español en sus reseñas de *Le Siècle*, de la sublimidad de sentimientos, de las costumbres patriarcales, y le sirven, en vísperas de la revolución, para censurar indirectamente la moral de su propia sociedad.

Las transformaciones que experimenta el drama de Rojas en la pluma de Lucas, a las que aludiremos sucintamente, abarcan desde el título, que realza la importancia clave del objeto escénico en el desencadenamiento del conflicto —una banda roja en el original como signo de la orden de caballería a la que pretende don Mendo, y el collar, insignia real, que provoca la confusión y encamina el drama hacia la tragedia y el desastre—, hasta la disposición formal en nobles y monocordes versos alejandrinos que simplifican la rica variedad estrófica del original. Asimismo condensa las tres jornadas originales en un solo acto, ateniéndose escrupulosamente a la unidad de lugar (la casa rústica de García en el Castañar) y de tiempo (desde el atardecer

2 Muy representado este drama desde la centuria anterior, además de la popular refundición de Dionisio de Solís, decisiva en su divulgación, Eugenio de Ochoa lo insertó en su edición del *Tesoro del Teatro Español* [(1838): Baudry, tomo IV], diez años antes de la versión de Lucas. Al año siguiente de esta última, se publica en Madrid la edición de Mesonero Romanos [(1849): *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Biblioteca de Autores Españoles, LIV], amén de ciertas adaptaciones de Hartzenbusch. Asimismo aparecerá en otras ediciones decimonónicas francesas como la de Charles Habeneck (1862) reseñada por Latour, o la de A. Féé en 1873.

hasta la noche); omite ciertos personajes³ como el conde de Orgaz, socorro y guardián de las identidades y protector del joven matrimonio en la pieza de Rojas, en favor de una mayor sobriedad y eficacia de la acción lineal; reorganiza la estructura original de la obra trocando la escena del *incipit* en el seno de la corte, centro del poder, por el bucolismo tan gustado de la obra y las escenas costumbristas; suprime escenas de música y canciones pastoriles, a la usanza de la puesta en escena del espectáculo del XVII; impone al cortesano la asunción de reconocer por sí mismo su impostura por haberse aprovechado del incógnito del rey. No obstante, en este reajuste clasicista formal, Lucas también filtra cierta rebelión ideológica a través de la importancia concedida a la pareja de graciosos, Braz, español, y Teresa, criada en Francia por decisión de Lucas, a los que dota de mayor dignidad y voz crítica e incluso disidente, en especial la frívola y pragmática Teresa, respecto a las exigencias del *ethos* caballeresco de sus amos, y a los que libera de la deslealtad hacia estos por codicia con que los había condenado Rojas. Con todo, retiene veteranos *topoi* como la antítesis entre la corte y la vida bucólica, el *beatus ille*, el idilio conyugal, o el canto al *locus amoenus*, apreciado por varios de los críticos y urbanitas franceses de la época, así como una tímida apertura de las estrofas del desenlace a la participación del espectador, despidiéndose tácitamente de él conforme a las reminiscencias de los cierres retóricos de la comedia del Siglo de Oro.

Como en sus otras obras y al igual que la práctica inconfesa de sus contemporáneos, el autor francés muestra una firme voluntad de condensación y poda ciertos elementos del texto de partida en su trasvase a las expectativas francesas, conservando, no obstante, las directrices fundamentales del argumento en pro de una mayor sobriedad. Su reescritura de las obras barrocas, contenida en los bordes de un molde deudor de modelos franceses clásicos, a la vez que mantiene y refuerza el patetismo de ciertos pasajes, muestra una tendencia a respetar la unidad de lugar y de tiempo, y a hacer resaltar la primacía de la acción principal suprimiendo personajes y, al alterar sus papeles, modificando en ocasiones los móviles que rigen sus conductas. Es esta en particular una obra, en suma, que ejemplifica los componentes del mito español: la religiosidad, el honor, el respeto a la palabra dada, la valentía hasta las últimas consecuencias, de acuerdo con un enjuiciamiento benévolo que no condena las costumbres nacionales por bárbaras como en la crítica de raigambre volteriana, herencia de la crítica enciclopedista, sino que procura contextualizarlas en su tiempo histórico sin por ello dejar de idealizarlas.

3 En el reparto de papeles, dispuestos de acuerdo con la categoría jerárquica, Lucas suprime los del viejo Belardo, la reina, el Conde de Orgaz, Tello y el acompañamiento de dos caballeros, además de músicos y labradores. La asignación de papeles a los actores del Odeón se cumplió como sigue: el papel del rey fue asumido por M. Bandoux, el protagonista fue desempeñado por Ballande, don Mendo por L. Beauvallet, Blanca por Mme Franzia, Teresa por Mme St-Hilaire y Braz por Larochele.

Bibliografía

- (1830): «Album. Théâtre-Italien. Coup d'oeil sur le théâtre italien comparé aux théâtres espagnol, anglais et français.- Machiavel.- Aretin.- Goldoni.- Alfieri.- Rosmunda.- La casa disabitata», *Revue de Paris*, XVI, 119-125.
- Dufour, H. (1997): *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, PUF, París.
- Guéno, R. (1984): «Hippolyte Lucas (1807-1878), poète rennais», *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique d'Ille*, 59-74.
- Guillén de Castro (1978): *Las mocedades del Cid*. Edición crítica de Luciano García Lorenzo, Cátedra, Madrid.
- Latour, A. de (1869): *Espagne. Traditions, moeurs et littérature. Nouvelles études par...*, Librairie Académique, Didier et Cie, libraires-éditeurs, París.
- Lucas, H. (1843): *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours*, Librairie Charles Gosselin, París.
- (1848): *Le collier du roi (Garcia del Castañar). Drame en un acte, en vers*, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, *La France dramatique au XIX^e siècle*, París.
- (1851): *Théâtre espagnol*, Michel Lévy frères, libraires-éditeurs, París.
- (1860): *Documents relatifs à l'histoire du Cid*, Alvarès Libraire-Éditeur, París.
- Ochoa, E. de (1861): *París, Londres y Madrid*, Baudry, París.
- Pageaux, D.-H. (1979): «Un centenaire oublié: Hippolyte Lucas (1807-1878)», *Récifs*, 49-50.
- Rojas Zorrilla, F. (1982): *Del rey abajo, ninguno*. Edición crítica de Brigitte Wittmann, Cátedra, Madrid.

***Tous les matins du monde* de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique**

Pilar Andrade Boué
Universidad Complutense de Madrid

Tous les matins du monde est un petit roman où l'auteur, Pascal Quignard, reprend, de façon condensée, l'essentiel des thèmes, soucis et réflexions philosophiques disséminés le long de son oeuvre. Mon but dans ces lignes est, d'une part, de signaler brièvement quels sont ces éléments, et d'autre part, d'analyser comment a été faite leur adaptation cinématographique dans le film du même titre réalisé par Alain Corneau, peu après la publication du livre.

Premier thème ou sujet de réflexion: L'art doit nous approcher des grandes questions et des grands problèmes de l'être humain: la mort, le sens de la vie et du temps, la liberté. C'est pourquoi Quignard a choisi comme décor et comme référence le jansénisme du XVII^e siècle. Ce mouvement religieux, ultime épisode de la Réforme et Contre-Réforme, a une conception médiatrice de la création esthétique: l'art est l'instrument dont on se sert pour s'élancer vers la divinité. Il faut ajouter néanmoins que les jansénistes vont nuancer très sévèrement cette conception (dans l'ornière du protestantisme), et il serait plus correct de dire que pour eux, l'art est l'instrument *imparfait et presque méprisable* dont *on peut à la limite* se servir pour s'élancer vers la divinité. Opinion, ainsi exprimée, que Quignard ne partage certainement pas; mais l'évocation de l'histoire de Port-Royal va lui servir de matière, au sens le plus physique du terme (ici et dans plusieurs autres écrits), pour aborder des sujets métaphysiques et existentiels de grande envergure.

Deuxième sujet de réflexion: Seul l'art de qualité ou de haute-gamme, éloigné de la *vilté du vulgaire*, est susceptible d'aborder les grandes questions. Or l'artiste y renonce sciemment, lorsqu'il se vend au plus offrant, et qu'il choisit la voie de la facilité et du succès. D'ailleurs cette considération, incarnée par un des héros du roman, est vécue aussi dans la réalité par l'auteur (malgré le Prix Goncourt): d'une part, parce que Quignard semble séparer l'art d'une juste rémunération, de l'autre, parce qu'il a choisi l'hermétisme. En

effet, l'art est par essence non vénal, ainsi que l'avait montré Renan, par exemple, non seulement lorsqu'il renonça à percevoir de l'argent pour ses oeuvres, mais surtout parce que dans son esprit littérature et argent faisaient partie de deux mondes complètement différents: «Renan hésita à accepter l'argent qui lui revenait de la vente du premier de ses livres. Il ne voyait pas qu'il y eût une commune mesure entre des pensées exprimées, une foi renoncée, et de la monnaie sonnante» (2002: 108). Les sœurs de Renan lui firent pourtant voir subtilement que cette absence de lien ne justifiait pas le refus de la paie (logique que Quignard lui-même a probablement faite sienne).

Mais l'auteur de *Tous les matins du monde* a également choisi la tour d'ivoire lorsque, tout comme Sainte-Colombe (le violiste solitaire recherchant la perfection esthétique), il préfère un discours difficile, fait de fragments et d'énigmes, de réticences et de non-dits. L'écriture de Quignard est basée sur une entente cordiale avec le lecteur: je dis + tu comprends ce que tu peux —et même ce que tu veux. C'est pourquoi on observe un goût très marqué de la parabole chez cet auteur: s'exprimer en parabole est raconter une petite histoire dont nous, lecteurs érudits et intelligents, devons dégager un sens. Partout dans ses textes Quignard nous a habitués à ce rythme de fulgurations poétiques, très belles, très profondes, criblées de sous-entendus, de voiles et d'échos («qui oblitérent presque définitivement le sens», en arrive à dire un journaliste dérouté¹).

Seulement, la transposition au cinéma pose énormément de problèmes, car comment passer à l'écran une littérature de l'ambigu ou du flou sémantique, une littérature par essence *réticente*? Quignard a choisi de parler à demi-voix, mais cela s'entend-il au cinéma? On pourrait penser² que produire une version de *Tous les matins du monde* pour l'écran était un véritable pari, presque une boutade —et ce ne le fut point.

Pourtant Quignard est lui-même conscient de la difficulté d'une version filmée de son roman lorsqu'il explique que, son discours s'écartant de la clarté, son discours étant un discours de l'ombre, il sera difficile de le *mettre en lumière* —comme le fait le cinéma en général: «À l'écran une bonne image est un visage qui n'introduit pas d'ombre (...). Tout être qui se montre tourne le dos au royaume qui n'est pas visible» (2002: 54).

La visibilité équivaut donc à la négation du discours, du vrai discours, celui qui parle du presque indicible; inversement, le point de vue de l'écrivain est précisément *l'angle mort* que la caméra ne saisit pas («par lequel le visible cesse d'être visible à la vue», 2002: 58). C'est de cet angle mort qu'on saisit non pas des lueurs, mais des *ombres*, pour ainsi dire, du *Dernier Royaume*³, c'est-à-dire de l'outre-tombe, ou de quelque chose qu'on ne saurait décrire.

Alain Corneau a pourtant décidé de verser le texte dans le moule de l'image. Il comptait sur certains atouts pour nous *faire voir* ce que Pascal

1 Cf. *La Matricule des Anges*, 21, 1997, reproduit dans le site <www.lmda.net/mat>.

2 Du moins: le spectateur-type pourrait penser.

3 Nom de la trilogie qui regroupe *Les ombres errantes*, *Sur le jadis* et *Abîmes*.

Quignard nous racontait par écrit; des atouts très importants, car ils font partie intégrante et fondamentale de l'univers imaginaire (quoique raisonné) de Quignard. Car heureusement dans un film on ne voit pas seulement, mais on *entend* aussi. La musique, *inéprouvable* dans la lecture, est ici le premier allié du metteur en scène. Ce qui nous mène au

Troisième sujet de réflexion: La musique est le langage qui nous permet d'accéder à l'inaccessible lorsque les mots n'y arrivent pas (c'est-à-dire dans tout langage non poétique: «La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler», 1991: 131). Selon la propre définition de Quignard, la musique, «c'est de l'irréversible qui visite» (1996: 239); irréversible, temps passé, enfance, temps d'avant le temps, ombre, sont des mots appartenant au même registre sémantique dans les textes de notre auteur; ils pointent tous vers la même présence obsessionnelle d'un *temps perdu* qu'il faudrait retrouver peut-être (mais qui nous apprend peu de chose, car l'histoire est cyclique et les erreurs historiques se répètent à l'infini). L'expérience du temps perdu, douloureux mais nécessaire à l'homme, engendre donc une double attitude envers la musique: d'une part elle est la bienvenue, car elle communique avec les ombres; d'autre part, elle rappelle douloureusement l'angoisse de cet irréversible⁴— c'est pourquoi on ne pourrait pas identifier la viole de Sainte-Colombe avec la madeleine de Proust, par exemple: cette dernière fait exploser la joie des retrouvailles, tandis que la première conduit le musicien à un ténébreux dialogue avec les morts⁵.

4 Je laisse de côté les sources psychanalytiques de ces théories, bien présentes chez le Quignard des années quatre-vingt-dix: douleur et délivrance unies dans l'expérience de la régression, absence traumatisante de la mère, culpabilisation du sexe, etc. Ce qui est curieux est que Pascal Quignard, connaissant parfaitement ces expériences et leurs dérives pathologiques, sachant les expliquer et les diagnostiquer, connaissant les moyens psychanalytiques de guérison, n'en est pas moins subjugué. Dans ses romans, ainsi que dans les autres oeuvres, cet écrivain postmoderne qui se déclare au-dessus des vieux préjugés et des vieux systèmes, dégage un arôme un peu ranci. Je cite quelques échantillons qui expliquent ce qui, d'autre part, n'est qu'une opinion un peu malévole de ma part: «Nous sommes le fruit d'une secousse entre deux bassins dénudés, incomplets, **honteux** l'un devant l'autre, dont l'union était bruyante, rythmée, gémissante» [je souligne] (1996: 224), «(...) il y a un lien direct entre la musique et la mue. Les femmes naissent et meurent dans un soprano qui paraît indestructible. Leur voix est un règne. Les hommes perdent leur voix d'enfant (...). Alors ou bien les hommes, comme ils tranchent les bourses testiculaires, tranchent la mue. C'est la voix à demi infantile. Ce sont les castrats» (1996: 170), «(...) l'expression Haine de la musique veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée» (1996: 218), etc. D'ailleurs, une étude approfondie de la figure de la femme chez Quignard (à commencer par la Marie-José de *L'occupation américaine*) ne manquerait probablement pas de mettre en relief des aspects reliés à ce que l'on vient de signaler.

5 Le même qui, il faut le dire, s'établit constamment (mais sans spectre) entre Quignard et les classiques ou tous ceux qui ont écrit un petit quelque chose dans l'histoire de l'humanité. Ainsi cette réflexion a son corollaire métadiscursif: l'écriture est comme la musique, elle permet d'aller au-delà du langage colloquial, routinaire, piétiné et veuf de son: «J'ai été voué (...) à ce guet de langue perdue. La musique est cela en moi. Écrire est cela en moi» (1993: 89). Pourtant dans le texte qui nous occupe les références à l'écriture sont inexistantes, le narrateur étant complètement extradiégétique et absent de son récit (dans la mesure où il peut l'être).

La première chose que Quignard aurait voulu faire comprendre dans son roman est donc ce rapport entre la musique et la mort: «J'ajoute ce que le deuxième et le cinquième traité ont peut-être montré: la musique, fondée sur l'obéissance, dérive de l'appau de mort» (1996: 226).

Dans l'oeuvre de Quignard d'autres réflexions sur la musique, implicites ou incarnées par les personnages et les situations du roman, sont développées.

1. La musique est le signe d'une blessure fondamentale, d'une déchirure. Cette déchirure peut être comprise comme la naissance (qui est une naissance-pour-la-mort), le rite d'initiation qui ouvre le chemin de la maturité, ou bien le réveil sexuel: «La vision et la nudité, l'audition et la honte sont la même chose. Voir et entendre sont le même instant et cet instant est immédiatement la fin du Paradis» (1996: 223). La blessure est aussi la perte de la voix d'enfant, chez les garçons: d'où l'importance de la mue de Marin Marais, après laquelle seulement il va retrouver Sainte-Colombe pour apprendre la vraie musique; avant, il n'en aurait pas eu besoin. Remarquons également trois détails dans le récit que Marin Marais fait à son futur maître: d'abord, la honte qui accompagne cette perte d'une voix blanche («il avait honte encore», 1991: 48); ensuite, le lien entre cette honte et la maturité sexuelle («Il ne savait où se mettre; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues; il barriçait», 1991: 48; «Il avait le coeur plein de nostalgie. Il se sentait seul, comme une bête bêlante, le sexe épais et poilu pendant entre les cuisses», 1991: 49); enfin, l'apparition d'une curieuse métonymie qui va être reprise plus tard: les prunes (les «quetsches») ou le regard de l'enfant expulsé de la chantrerie s'arrête, très significativement puisqu'il est rare de trouver ces focalisations dans le roman. Les prunes sont probablement les signes de la mort, de l'espace mystérieux, et en même temps du manque maintenant connu (et jamais assumé); elles appartiennent au monde disparu, au Paradis perdu. Marais les cite encore lorsqu'il songe devant le fleuve: «Ces ponts, ces tours, la vieille cité, son enfance et le Louvre (...), les quetsches violettes reculaient à jamais emportés par l'eau rouge» (1991: 49). Le film n'a pas oublié ce symbolisme, car Corneau fait dire à l'évêque qui reproche à Sainte-Colombe de ne pas rejoindre les musiciens du roi: «Vous pourriez comme des prunes dans votre trou», ce qui n'est pas dit dans le roman. Mais pour le violiste l'évêque compte aussi pour des prunes...
2. La musique instrumentale n'est qu'un substitut de la vraie musique, qui nous parle du mystère. «Ou bien les hommes composent avec la voix perdue. On les appelle les compositeurs. Ils recomposent autant qu'ils peuvent un territoire sonore qui ne mue pas, immuable» (1996: 170) (Pascal Quignard est pourtant bien conscient de la nuance romantique de cette réflexion). Les virtuoses comme Sainte-Colombe veulent eux-aussi retrouver la voie première: «Ou encore les humains suppléent à l'aide d'instruments la défaillance corporelle et l'abandon sonore où

l'aggravement de leur voix les a plongés. Ils regardent de la sorte les registres aigus, à la fois puérils et maternels, de l'émotion naissante, de la patrie sonore. On les nomme les virtuoses» (1996: 171).

3. L'écoute de la musique étant un état de transe, elle demande toute une préparation de l'esprit, une liturgie complète. Dans *La Haine de la musique* Quignard explique avec détail (s'appuyant sur des textes chinois) le lieu et le moment idéal pour jouer d'un instrument, la position du corps, les objets dont on doit s'entourer, et —malheureusement— la difficulté, dans ces conditions, de trouver le spectateur idéal⁶: en aurait-il été de même avec le film? (Corneau croit pourtant que les spectateurs suivaient):

Pour jouer de cet instrument, il importait de choisir soit un cabinet isolé sur une terrasse élevée ou au haut d'un pavillon à étages, soit un lieu retiré dans un bois, au sommet d'une montagne, ou au bord d'une vaste étendue d'eau. Toute musique devait être jouée dans la nuit. Il fallait savoir profiter d'une heure nocturne où le ciel et la terre soient en parfaite harmonie, le vent pur, la lune claire, s'asseoir, se tenir les jambes croisées, le cœur libre de toute oppression, le pouls calme et lent. C'est pourquoi les anciens chinois reconnaissaient qu'il arrivait très rarement de rencontrer un être qui sût vraiment comprendre les accents de la musique. À défaut d'auditeurs initiés à ces connaissances, ils disaient qu'il valait mieux ne se donner le plaisir de la musique qu'en présence des singes des bois et des cigognes âgées. Il fallait se coiffer selon la manière secrète et se vêtir selon la règle afin de ne pas démeriter de l'instrument ancien (...). À ce moment, le musicien se purifiait les mains, allumait les baguettes odorantes, se saisissait de la cithare, la plaçait sur la table rectangulaire (...). Tout d'abord, avec déférence, l'interprète se souvenait en silence de l'air. Il regardait vers la lune. Puis il tournait son regard vers la nuit.

Alors la musique pouvait monter du cœur de l'instrument tandis que les doigts du musicien couraient et dansaient avec aisance. (1996: 137-138)

Observons que tous les éléments de cette liturgie coïncident avec celle déployée par Sainte-Colombe: lieu élevé, nuit, jambes croisées, regard tourné *vers la nuit*. Même l'habit est revêtu. Le film transpose de façon très sensible ce décor qui précède l'état mystique. Il reprend également les mots de Marais, dans la dernière scène⁷, lorsque celui-ci croit pouvoir être le témoin d'une révélation: «Oh! se dit Monsieur Marais, cette nuit est pure, l'air cru, le ciel plus froid et plus éternel, la lune ronde. J'entends claquer les sabots de mon cheval sur la terre. C'est peut-être ce soir» (1991: 127).

4. L'essence de la musique est un mystère. On ne peut pas savoir pourquoi il existe un rapport entre la musique et le Royaume des ombres; le der-

⁶ Et les moments des répétitions!

⁷ La voix «off» qui accompagne souvent l'image ne choisit que certains paragraphes. Ceux-ci étant mis en relief dans l'ensemble du récit, il semble important d'analyser leur sens et leur portée dans l'ensemble de l'œuvre.

nier dialogue du roman, où Marais essaie d'expliquer à Sainte-Colombe ce qu'est la musique, ne fait que reprendre le chapelet d'interrogations dont la prose de Quignard est truffée; donnons en échantillon ce paragraphe:

Pourquoi l'ouïe est-elle la porte de ce qui n'est pas de ce monde. Pourquoi l'univers acoustique a-t-il dès l'origine consisté dans l'accès privilégié à l'autre monde? L'être est-il plus lié au temps qu'à l'espace? Est-il plus lié à la langue, à la musique, à la nuit qu'aux choses visibles et colorées que le soleil donne à voir chaque jour?, etc. (1996: 138) [Soulignons la dernière question, qui reprend la difficulté d'une transposition cinématographique de *Tous les matins du monde*].

Abordons maintenant le quatrième et dernier sujet de réflexion, à savoir, l'autre atout du metteur en scène: l'image, évidemment.

Quatrième sujet de réflexion: L'art doit se dégager des oripeaux, se dénuder, abandonner le détail qui égare le regard, pour concentrer l'attention sur le message à transmettre (vanité de la vie, nécessité de chercher des signes de l'au-delà, etc.). Sur ce point la théorie de Quignard rejoint entièrement les idées jansénistes, l'esthétique janséniste préconisant en effet l'abandon de toute fantaisie et de toute virtuosité, qui auraient fait étalage de la vanité de l'artiste. La viole de Sainte-Colombe est un instrument janséniste, son jeu est lui aussi janséniste, face aux doigtés ingénieux et aux charmants ornements de Marin Marais. D'ailleurs, celui-ci assumera la direction d'orchestre auprès de Lully, le maître non de la viole mélancolique aux accents d'outre-tombe, mais du petit violon mignard, allègre, sautillant —l'esclave du roi.

Je propose maintenant d'analyser cet aspect à partir de l'emploi de l'image dans l'image (deuxième atout du metteur en scène auquel j'ai fait allusion auparavant), c'est-à-dire la présence de tableaux réels dans des scènes où la caméra les focalise longue et attentivement. Il s'agit pourtant des tableaux non du peintre janséniste par excellence, Philippe de Champaigne, mais de Lubin Baugin, auteur de tableaux religieux (dont quatre-vingts recensés, qui parlent d'un créateur prolifique plutôt que réservé et solitaire) et de quatre natures mortes, dont deux sont mentionnées dans le roman et reproduites sur l'écran: le *Dessert à gaufrettes* et la *Nature morte à l'échiquier*. Dans celles-ci, et bien que le peintre ne suive pas le *contemptus mundi* janséniste, ainsi que l'expliquent les deux récits⁸, les objets ressortent avec force du fond uni et proposent, comme toute nature morte, une leçon ou un symbolisme à lire: l'échiquier où se déroule notre destin, le miroir ou se reflète l'âme, le pain et l'eau (ou les gaufrettes) du sacrifice. Rien ne distrait le regard de ces objets sévères; aucun ruban, aucune passementerie n'adoucit le message. Cependant

8 Cf. «Je crois que vous vous égarez, dit le peintre en riant. J'aime l'or. Personnellement je cherche la route qui mène jusqu'aux feux mystérieux» (1991: 70).

Quignard a récupéré notamment le premier tableau (le *Dessert à gaufrettes*) pour l'investir d'un sens plus précis et l'entourer d'une chair textuelle et anecdotique.

En effet la toile avait été commandée par Sainte-Colombe parce que la femme de celui-ci lui était apparue pour la première fois un jour où il avait des gaufrettes et du vin sur la table. Le sens que prennent ces objets n'est pas difficile à saisir dans le roman, car Sainte-Colombe les prend juste après avoir eu un rêve où s'opérait un véritable dépouillement mystique (le paragraphe qui suit, un peu abrégé, est lu par une voix «off» dans le film): «Il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins» (1991: 40).

En bon janséniste, Sainte-Colombe plonge avec bonheur dans son épurement sensible; quand il se réveille, il va chercher les gâteaux et le vin, prend sa viole et joue le *Tombeau des Regrets*, moment où sa femme lui apparaît pour la première fois. Le sens est clair dans le roman: cette musique, jouée après avoir préparé l'âme pour le spirituel, convoque les morts. Ou bien perce dans leur royaume. Les gauffrettes et le vin sont les témoins de cet épisode, ainsi que les signes de la présence du non-visible au monde⁹.

En ce qui concerne le film, c'est la répétition du motif visuel et la manière dont il est repris qui va renseigner le spectateur. Laissant à part les informations artistico-historiques que la reproduction du tableau pourrait avoir (le fait de voir un *vrai* tableau d'un *vrai* peintre, que dans le roman on ne peut qu'imaginer), la transformation des objets réels en tableau par un fondu-enchaîné est un véritable procédé de transformation symbolique: les objets deviennent immédiatement des motifs porteurs de sens. Ainsi dans l'écran la rapidité de la concaténation des images (baignade dans le lac, choix des objets, fondu-enchaîné qui les transforme en tableau), dont le spectateur devait déduire le rapport musique-autre monde, est compensée par la superposition des images réelles et des images picturales.

On pourrait analyser en détail beaucoup d'autres séquences, mais je vais plutôt proposer, pour finir, une vue d'ensemble sur la spécificité des deux langages utilisés et leurs rapports dans notre cas de figure. Ainsi, roman et film ont été fabriqués dans une manière que je qualifierais d'«hygiénique»: propre et bien dessinée (quoique pour transmettre des choses profondes). Cette manière, au celluloïde, se concrétiserait par trois procédés.

9 Dans la séquence où Sainte-Colombe joue de la viole, le jeu champ/contre-champ souligne l'opposition entre le visible et le «non visible». Mais cette opposition est comme diminuée par le fait que la viole (fabriquée pour le film) a une tête de la femme morte sculptée dans la crosse: cette tête ferait peut-être de rappel et de pont entre l'ici (champ) et l'au-delà (contre-champ). Puis, dans le dernier et long plan-séquence, le violiste et son instrument contrecarrent Marin Marais et sa propre viole, sculptée différemment: deux conceptions de la musique et deux trajets existentiels s'unissent pourtant dans une ultime minute de communion musicale.

Le premier serait *l'emploi de gros plans de longue durée très fréquents*, des plans-séquence fixes. Souvenons-nous par exemple du début inouï du film: ouverture en fondu où Depardieu —Marin Marais— souffre et transpire en gros plan pendant qu'on entend, dans le hors-champ, la musique d'un orchestre et les mots du chef d'orchestre, tout ceci durant six minutes. En fait le rythme très lent du film pourrait être considéré comme la transposition du style elliptique de Pascal Quignard, de ses hiatus, de ses implicites; là où le texte laisse voir qu'il faut surajouter au sens, l'image réussit à immiscer du silence dans chaque plan, silence nécessaire à la méditation et qui devra être comblé par le spectateur.

Le deuxième procédé serait celui des *coupures brusques entre les plans*. Le passage rapide (les *cuts*) d'une image à l'autre, cadrant un espace différent, brusque le spectateur et le force à chercher un sens profond dans les images et le déroulement de l'action.

En fin, le troisième et dernier procédé consisterait dans *la staticité de la caméra*, qui soit donne des vues d'ensemble, mais sans bouger, soit focalise un objet quelconque; ces focalisations sont épaulées par le son de la viole ou par la voix «off». Mais ce qui est intéressant à ce sujet, c'est que dans le film, précisément, ces nombreux arrêts de la caméra, permettant de savourer l'image, obligent aussi le spectateur à réfléchir sur le sens de celle-ci. L'image renverrait sur elle-même, à la recherche d'un sens. Pour revenir à la première scène citée ci-dessus, le visage de Marais en souffrance indique déjà une déchirure tragique, qui sera expliquée le long du film, et surmontée seulement à la fin (séquence où Sainte-Colombe et Marais jouent ensemble), lorsque la caméra focalise de nouveau le visage de Marais en pleurs, en face du maître vénéré (cf. note 9). Le premier plan du film (présentation du conflit) renvoie donc à l'avant-dernier (résolution du conflit), où la trahison, source de la souffrance, est pardonnée dans un moment de compréhension entre deux êtres qui aiment la musique, dans le noir, invoquant l'au-delà ensemble.

Ainsi ces (aujourd'hui) hardiesses du réalisateur que représentent les longues focalisations auraient une grande valeur en tant que porteuses de message. Il faut seulement regretter la dernière scène, où Sainte-Colombe mort réapparaît, nouveau Jedi revenu des ombres pour approuver son élève et effacer l'ultime *pathos* des retrouvailles. *Le Tombeau des regrets* joué pour la dernière fois à deux aurait bien pu mettre le point final, clôturant le cycle de l'initiation à la vraie musique.

Bibliographie

- Corneau, A. (1991): *Tous les matins du monde*, TF1 Vidéo.
 Quignard, P. (1991): *Tous les matins du monde*, Gallimard, Paris.
 — (1993): *Le nom sur le bout de la langue*, POL, Paris.
 — (1996): *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris.
 — (2002): *Les ombres errantes*, Grasset et Fasquelle, Paris.

Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte
1947-1979 ou la mise en jeu du «je» de l'écrivain chez
Gabrielle Roy

Marie-Pierre Andron
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

*Mon cher grand fou...*¹ est la deuxième œuvre épistolaire que Gabrielle Roy souhaitait voir publiée après sa mort². Un des motifs de l'écriture épistolaire tient à la nature même de ce genre qui est de pallier l'absence de l'autre³. Romancière dévouée de façon absolue à son art, Gabrielle Roy éprouvait la nécessité impérieuse de se ménager des séjours d'éloignement et la solitude qu'elle y trouvait servait son ascèse: l'écriture. Dès lors, se dire, par le biais de la lettre et créer un lien par le voyage de la lettre, lui permettait d'atténuer la tristesse voire la douleur que pouvait causer son absence à Marcel Carbotte⁴. Ce faisant, elle se dotait d'un statut primordial: celui d'instigatrice de la structuration interne de ce recueil de lettres.

-
- 1 Roy, G. (2001): *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, (éd. préparée par Sophie Marcotte), Boréal, Montréal.
 - 2 *Ma chère petite sœur, Lettres à Bernadette 1943-1970*, (1988, Boréal, Montréal), a été la première correspondance publiée. Gabrielle Roy avait laissé des instructions précises auprès de François Ricard, son exécuteur testamentaire, pour ces publications posthumes.
 - 3 L'éditeur propose une division tripartite: 1947-1950, période heureuse pour le couple, qui voyage seul ou ensemble et échange régulièrement des lettres d'amour. 1951-1959, Gabrielle Roy voyage beaucoup, pour se reposer et travailler. Les séparations sont nombreuses. Bien qu'elle écrive à son mari quasiment tous les deux jours, ce dernier ne répond plus que deux fois par semaine. Il est aisé d'imaginer la blessure due à ce silence progressif: Gabrielle Roy est dédaignée dans un travail d'écriture. 1960-1979, la relation du couple se dégrade et le silence du destinataire s'intensifie. Malgré cela, Gabrielle Roy continue inlassablement, fidèlement, ses lettres tout en se plaignant de l'absence de réponses de son destinataire.
 - 4 Dans la préface, l'éditrice tient à préciser que les lettres-réponses de Marcel ne font pas partie de ce recueil car telles étaient «les dernières volontés 'littéraires' de la romancière en ce qui a trait à sa correspondance» (Marcotte, 2001: 8). Des extraits se trouvent néanmoins en note mais seulement lorsqu'il s'avérait nécessaire d'éclaircir un point de la correspondance royenne. Parmi les raisons évoquées, Sophie Marcotte invoque un choix d'ordre littéraire et éditorial: «Les lettres de Marcel ne suscitent pas le même intérêt, et c'est pourquoi elles ne figurent pas dans ce recueil» (Marcotte, 2001: 15).

Dans l'art épistolaire, la lettre est ambiguë. De même que l'acte d'écriture qui la crée. La lettre est le substitut de l'autre. Suivant la tournure que le dialogue prend, polyphonie ou monodie, il peut se faire désir qui cherche à s'emparer de celui de l'autre. Le trait marquant de cette correspondance, c'est que progressivement, le silence de l'autre l'envahit. Malgré la voix tue du destinataire Marcel Carbotte, l'épistolière Gabrielle Roy continue envers et contre tout cette correspondance, adressant sinon quotidiennement du moins très régulièrement ses lettres à celui qui de «Cher grand fou», passe à «Mon cher Marcel» puis à «Cher Marcel». Car ce qui frappe l'esprit et pose question c'est la disparition progressive puis affirmée des lettres de Marcel en réponse à celles de Gabrielle Roy:

Rawdon, le 16 septembre 1952

Mon cher Marcel,

Enfin, une lettre de toi; j'ai été tirée d'une vilaine inquiétude. Il y avait huit jours que je n'avais rien reçu. Si tu es trop fatigué pour écrire, chéri, dis-le moi au moins en une ligne. Ne serais-tu pas très inquiet toi-même, si tu devais rester huit à neuf jours sans nouvelles de moi. Je comprends très bien que tu ne puisses pas tous les jours m'écrire une longue lettre. Je me contenterais de deux ou trois phrases, au besoin, mais tâche, chéri, de garder la bonne habitude d'un petit bout de lettre quotidien. (Roy, 2001: 307)

Draguignan, le 16 février 1966

Je ne comprends pas ce qui peut se passer; il y a eu deux semaines hier que je suis arrivée ici, et je n'ai pas encore reçu un mot de toi. Ou bien tu as négligé de m'adresser ta lettre par courrier aérien; ou bien tu ne m'as pas encore écrit, ce que je peux à peine croire. En tout cas, je suis inquiète et désolée. (Roy, 2001: 544)

Or malgré ce désintérêt, cette indifférence ou bien le laconisme de réponses ne se rattachant plus qu'au devoir et au conformisme, Gabrielle Roy poursuit sans relâche ce lien épistolaire. Ce «mystère» pose alors la question de la mise en jeu du «je» de l'écrivain. Le genre épistolaire s'attache à la sphère du privé. Ce faisant, il met en œuvre une forme particulière d'expression celle de la subjectivité car il se construit à la première personne. Ce statut de texte écrit à la première personne et s'élaborant dans le cadre intime d'une correspondance, situe le lecteur à une place prépondérante: il est au cœur même d'une conscience qui se découvre en écrivant directement, en principe de manière transparente, ses émotions, ses réflexions ou sa vie au quotidien. L'élosion de la figure privilégiée et originelle que représente Marcel Carbotte puis la narrativisation de cette correspondance et l'introduction d'un nouveau destinataire, sous le trait du lecteur virtuel, seront les deux points de cette étude.

Marcel Carbotte, une figure en voie d'élosion

Dans la correspondance épistolaire, le destinataire est le sujet de l'échange, il a une valeur pleine de sujet car il prend en charge la correspondance. Une

forte affirmation de soi lui est alors conférée. C'est la figure du «je», de l'individu. Il s'affirme d'autant plus qu'il est tendu/tourné vers l'autre, «objet» de l'échange. Ceci dit, que le destinataire réagisse, réponde en écrivant, et il devient destinataire et sujet avec toutefois un bémol car il est dans une situation de réponse et non l'instigateur de l'échange épistolaire. Une figure de couple réversible se construit puisque chacun peut répondre ou ne pas répondre. S'agit-il alors de la réinvention d'un couple? De la figure idéale d'un couple venant se substituer au couple réel défaillant? Dans la réalité, le couple Roy-Carbotte est en déliquescence. La passion des premières années de mariage s'est estompée⁵. À partir de ces années, même si une certaine tendresse ne manque pas de les unir, chacun peu à peu vit en marge de l'autre, étrangers aux vies devenues parallèles. Cependant, Gabrielle Roy a continué à écrire à Marcel alors que de toute évidence, pour ce destinataire immuable et destinataire occasionnel, cette correspondance avait pris la tournure d'une obligation et d'un conformisme⁶. Il faut alors en filigrane repérer, identifier la voix de Marcel Carbotte, assourdie par la voix de Roy placée au premier plan. Cette prépondérance est d'autant plus curieuse qu'elle se heurte au titre même qui redonne à Carbotte la première place, celle-là même qui lui est déniée par l'occultation qui a été faite de ses lettres en tant que destinataire et destinataire: «Mon cher grand fou...». Cependant, discrètement, sous cette adresse passionnée, figure une précision «Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979», deux informations sont portées à notre connaissance: d'une part qu'il s'agit bien de lettres d'un destinataire à un destinataire; cependant, ce destinataire est d'emblée présenté par son absence de ce recueil, autrement nous aurions «Lettres de Gabrielle Roy et Marcel Carbotte 1947-1979»; d'autre part cette correspondance de soliste correspond à une période précise dont les deux repères renvoient à la vie de Gabrielle Roy. Ce sont deux dates clés de son histoire, non de celle de Marcel, ou du moins par procuration, parce qu'elles concernent celle qu'il a épousée: 1947⁷, date au cours de laquelle les récompenses⁸ ne cessent d'entourer Gabrielle Roy pour *Bonheur d'occasion*; 1979, date de la première crise cardiaque de Gabrielle Roy et du ralentissement de sa vie de voyageuse et d'écrivain. C'est donc bel et bien la personne et en particulier l'écrivain qui sont à l'avant-scène de cette correspondance.

Dans le cadre de ces lettres à *Mon cher grand fou...*, nous sommes en présence d'une correspondance à une voix, celle du destinataire par le biais de ses lettres, dont la possibilité de lecture nous est offerte, et celle du destina-

5 Gabrielle Roy aurait de plus appris l'homosexualité de son mari dans les années 50.

6 Se référer aux pages 41, 120 et 165 du recueil pour exemple.

7 L'éditrice propose une autre explication relative à cette date: celle de l'année de mariage de Gabrielle Roy et Marcel Carbotte. Dans un cas, la date se rattache à l'histoire personnelle de Gabrielle Roy, dans l'autre, à son univers et son identité d'écrivain.

8 Gabrielle Roy reçoit le prix Fémina en France. Aux États-Unis, la Literary Guild fait de *The Thin Flute* (titre anglais de *Bonheur d'occasion*) son livre du mois et Universal Pictures en achète les droits.

taire qui reste «muet» pour le lecteur. Ce choix impose à Carbotte une passivité indéniable. Du fait de cette situation, Carbotte se trouve en position d'objet d'amour et non de sujet car nous ne disposons pas de ces réponses en retour. Notre matière est donc celle des lettres d'abord d'amour ensuite de tendresse puis informatives⁹ que Roy écrit à son mari. Le chant est celui de Roy. Quelle que soit l'intention qui a présidé à ce silence, Carbotte est condamné, dans les écrits publiés, à rester l'absent, le muet, le récipiendaire d'un amour, puis d'une affection, enfin du récit de la vie quotidienne de sa femme en villégiature. Aucun statut créatif ne lui est conféré. Pourtant, le fait même que ces lettres existent, qu'elles aient été réalisées/écrites prouvent que malgré ce statut de figure invisible, Carbotte reste une «composante essentielle de l'action» (Calas, 2001: 25). Cependant, l'évolution du statut de Carbotte est indéniable, passant de la figure de l'amant à celui de confident, puis à celui de simple instigateur de l'action, soit la production créative de ces lettres. Or le propre du confident c'est de ne pas agir, d'être en position de spectateur et/ou de lecteur. C'est en ce sens que nous pouvons évoquer une métamorphose vers la réification du destinataire Marcel Carbotte au profit de Gabrielle Roy alors véritable protagoniste. Or la figure du destinataire donne pourtant son sens à la communication épistolaire, son rôle est déterminant et son existence inhérente à cette structure. Les seules pages où apparaissent des mentions des réponses de Marcel Carbotte sont les pages de notes qui se trouvent à la fin du recueil. En aucun cas, elles n'ont un statut de lettres à part entière. Ce sont des lambeaux de lettres. Marcel est celui qui est soit en marge dans cette correspondance:

Lyons-la-Forêt, (vers le 20 juin 1950)

(Ajouté en marge:) Je t'écirai plus longuement demain. Je t'embrasse de tout mon cœur et j'espère que tu n'auras pas trop d'embêtements en rangeant nos effets. (Roy, 2001: 191)

Montréal, le 23 mars 1960

Sois bien sage, prends bon soin de toi-même et des plantes.

(Ajouté en marge:) Je t'embrasse tendrement. Gabrielle (Roy, 2001: 482)

soit en note à la fin de l'ouvrage et ce de façon parcellaire. Peut-on alors se risquer à parler de monodie? En effet, le «tu», cette adresse à l'autre, à la deuxième personne, s'estompe progressivement au fil des lettres pour laisser percer puis prédominer de façon quasi absolue le «je» de Gabrielle Roy. Les citations suivantes mettent en présence le «tu» chargé de dire la place de Marcel Carbotte:

9 Les lettres postérieures aux années cinquante restent affectives mais sans passion. Elles évoquent surtout la vie de Gabrielle Roy, son activité d'écrivain, et sa vie quotidienne: organisation matérielle, villégiatures, rencontres, etc.

Kenora, mardi le 15 (juillet) (19)47

Il faudra aller voir ces gens intelligents et si bien disposés à mon endroit, ne penses-tu pas? (...)

Et, toi, Marcel chéri? Pas trop fatigué j'espère. Profite de ton séjour à l'hôpital pour te reposer et... penser à moi.

Parce que je t'aime bien. Gabrielle (Roy, 2001: 21 et 22)

Vendredi soir, le 18 juillet (19)47

J'ai reçu une autre lettre d'Arthur Saint-Pierre. La réception à la Société royale est fixée définitivement au 27 septembre. J'espérais m'en sortir, tu sais, mais me voilà prise au piège et tout à trac. Enfin, je ferai de mon mieux, et j'espère que tu ne seras pas trop mécontent de mes efforts. (Roy, 2001: 27)

Quelle que soit la forme de cette adresse, malgré le «tu», sujet grammatical, chargé de représenter Marcel Carbotte, c'est Gabrielle Roy le vrai sujet, le vrai thème épistolaire. Enfin, à la dimension affective, se mêle aussi une vision de la vie quotidienne de Roy. En ce sens, cette correspondance se rapproche assez de l'écriture du journal intime.

Par ce choix de ne publier que les lettres de Gabrielle Roy, nous sommes aux confins du genre épistolaire pour glisser vers un genre narratif intime. Gommer une des instances dans l'échange épistolaire c'est *de facto* accentuer, intensifier la place de l'épistolier. Progressivement, l'arrière-plan de l'histoire amoureuse de Gabrielle et Marcel occupe une place de plus en plus réduite. Un espace particulier se crée au sein de l'espace épistolaire: celui de la parole intime créant un discours personnel et recréant un couple destinataire/destinataire, Gabrielle Roy et son lecteur. La forme épistolaire ne peut s'envisager sans une volonté d'intégrer la figure du lecteur. Cependant cette figure est double car l'épistolier-destinataire est aussi placé en position de lecteur. Face à la disparition progressive de la figure du destinataire Marcel Carbotte, il nous faut alors envisager l'autre figure: celui du lecteur virtuel de cette correspondance. Cependant, qui est ce premier lecteur? Marcel Carbotte, l'éditrice des lettres¹⁰ ou bien nous, les lecteurs?

Une correspondance en quête de destinataire: le lecteur virtuel

La lettre se définit moins par son contenu que par l'acte de communication qu'elle établit. Elle n'a de sens que lorsqu'elle est reçue et lue par un destinataire, que ce dernier soit le véritable destinataire ou bien un destinataire indiscret ou indirect, proche d'un lecteur virtuel. N'est-ce pas alors le lecteur qui confère à l'échange épistolaire son statut de genre littéraire? Ou bien est-ce Gabrielle Roy en prenant le parti de continuer cette correspondance malgré un destinataire muet puis en demandant à son exécuteur testamentaire de la publier et de créer ainsi un nouveau destinataire: le lecteur?

10 Le travail de préparation et de réécriture de l'éditrice lui confère une supériorité de lecture.

Dans le cas de *Mon cher grand fou...*, il s'agit «d'une voix face à l'autre» (Calas, 2001: 27). Soit une série de lettres, homogènes, écrites seulement par le destinataire. Mais le lecteur sait pertinemment que l'autre, sollicité en permanence, écrit ou répond à son tour. Il ne s'agit pourtant pas d'un duo mais d'un solo qui est donné à notre lecture: *une* voix est entendue. Le lecteur ne devient-il pas prisonnier d'une subjectivité dans la mesure où il ne peut accéder qu'à celle de Gabrielle Roy? Cette focalisation constante sur la voix productrice du texte n'est pas sans poser des problèmes d'interprétation au lecteur (Calas, 2001: 28). Le problème de la sincérité se pose. De même que celui de la confiance: peut-on se fier à ce que Gabrielle Roy écrit lorsqu'elle présente les lettres-réponses de Carbotte dans ses propre lettres-réponses? Cette correspondance joue une sorte de prisme déformant où le lecteur n'a de Carbotte qu'une vision déformée puisqu'elle se fait par les lettres de Roy. S'il y a des paroles cachées, c'est le lecteur qui doit les déchiffrer pour construire son image du destinataire-Carbotte. La figure du lecteur nous paraît alors incontournable, créant une nouvelle communication épistolaire.

D'autre part, ne lisons-nous pas la création d'une illusion romanesque inversée? Rappelons que l'illusion romanesque «est une technique liée à la finalité esthétique et éthique du roman qui fait tenir la fiction pour vraie» (Calas, 2001: 48). *A contrario*, que cette correspondance ait un cadre référentiel souple voire flou et nous glissons vers une vie narrativisée. Le fait que les «masques» de l'éditeur interviennent peu dans cette édition des *Lettres à Marcel Carbotte* détachent peu à peu ces lettres du vrai, du réel, du référentiel et le lecteur voit le pacte de lecture évoluer: ce qui est donné à lire c'est le «je» de Gabrielle Roy et un univers en cours de fictionnalisation. À partir du moment où le péri-texte¹¹ reste discret, l'impression laissée est celle d'un texte dont l'ancrage dans le réel, la référentialité en font moins un dossier qu'une curieuse tentative d'une vie en cours de narrativisation. La richesse du péri-texte répond souvent à une exigence antiromanesque: le lecteur se voit proposer en «pacte» de lecture une sorte de dossier, avec des lettres considérées comme des documents, appartenant à l'univers de la réalité. Parmi les neuf fonctions dévolues à l'éditeur, (Calas, 2001: 52-55), nous en retrouvons trois: correcteur, organisateur et annotateur. L'objectif n'est-il pas de faire oublier au lecteur qu'il lit un dossier mais un roman justement parce que le destinataire est absent et que l'éditrice reste discrète? Le pacte de lecture avec le lecteur fait que celui-ci ne sait s'il oscille entre documents ou tentative de mise en narration. La lecture de *Mon cher grand fou...* est relativement linéaire. Les appels de notes et les précisions apportées sur certaines lettres en fin de l'ouvrage peuvent très bien ne pas être lues, elles ne modifient pas de façon essentielle le sens des lettres. Pour reprendre une expression propre à l'édition, il n'y a pas de références croisées fortes. D'autre part, le glissement ne

11 Soit un ensemble de textes comprenant la préface, le titre, l'épître dédicatoire et autour du texte les notes de l'éditeur, ses commentaires, postface, récits clôturant les textes.

se fait-il pas vers le journal intime car Gabrielle Roy livre, au fil de sa correspondance quasi quotidienne, un compte-rendu fidèle et complet de ses journées? Le «je» qui est le principe organisateur de cet ouvrage est aussi principe d'introspection et peut s'envisager comme principe de la trame romanesque. La première personne est une dynamique mais ici elle semble si peu tournée vers l'autre. Gabrielle Roy est-elle alors devenue narrateur autodiégétique c'est-à-dire racontant elle-même sa propre histoire? En effet, dès le milieu de la deuxième partie de ce recueil de lettres, nous découvrons une sorte de soliloque avec une forte concentration sur le «je» de la romancière. Enfin, cette correspondance révèle une double énonciation celle de l'échange épistolaire «pur» entre Gabrielle et Marcel et l'adresse de l'auteur Gabrielle Roy à son lecteur¹². Cette double énonciation «tire» cette correspondance vers le genre littéraire, la métamorphosant. Se crée alors une œuvre quasiment protéiforme. La romancière révèle une facette infiniment plus complexe, ambiguë qu'il n'y paraît et que la lecture de ses inédits laissait déjà supposer. Le pouvoir des mots ne lui échappe pas de même que celui présent dans l'acte d'écrire. N'est-elle pas alors elle-même cette figure démiurgique qu'elle représentait dans la figure de la grand-mère toute-puissante, dans *La Route d'Altamont*¹³, qui, à partir de rien, créait une poupée et fascinait une narratrice par ce qui s'apparente à une métaphore de la création artistique? Si la littérature est une *mimésis*, si elle est la représentation ou le dire d'un monde qui doit se parer des couleurs du vrai, alors Gabrielle Roy n'aurait-elle pas appliqué ce principe à son monde, n'ayant de cesse de laisser via son œuvre littéraire une image particulière d'elle et de sa vie conforme à sa dimension de romancière? Ce recueil de lettres se présente alors comme une mise en abyme car Gabrielle Roy nous donne à voir l'écrivain en cours d'écriture. Elle est son présent et ce présent est fait d'une écriture en cours. De toute évidence, il y a un jeu spéculaire sur l'écriture et ce degré d'élaboration questionne la nature de la correspondance et son enjeu esthétique. Gabrielle Roy se met en œuvre, devient sa propre matière littéraire. Enfin, nous retrouvons le balancement curieux, ambigu entre l'intime et le révélé, entre une littérature/écriture du secret et cette écriture/littérature dévoilée qui l'anime, déjà perceptible entre ses inédits et ses publiés et cette oscillation duelle nous semble constitutive de l'imaginaire royen de l'écriture et de la littérature.

Refaire vivre, recréer à satiété l'image de l'homme aimé, que l'on veut aimer par-delà sa réalité et celle du couple, voici, nous semble-t-il, une des facettes de cette correspondance. L'univers référentiel du couple, la réalité de l'autre, dans sa chair et sa présence s'efface, idéalement recréé par les mots, faisant acquérir à l'autre l'image d'un amant idéal, d'un compagnon atten-

12 Rappelons que Gabrielle Roy avait expressément souhaité que cette correspondance soit publiée.

13 Roy, G. (1992): «Ma grand-mère toute puissante», in *La Route d'Altamont*, Boréal, Montréal, 9-21.

tionné, soit celui qui n'est plus dans la vie réelle. Nous sommes au cœur du processus esthétique de Gabrielle Roy marqué par la recreation. Que Marcel, le destinataire dérobe sa présence, oppose son silence, et Gabrielle, l'écrivain, le rappelle à elle, se dérobe à cette absence en continuant à en faire son destinataire, par delà le silence. Captif des mots de l'écrivain, Marcel est condamné à être motif, sujet à son corps défendant et donc objet épistolaire. Que le couple défaille, que les liens se délitent, et du pouvoir de mots presque performatifs, la romancière réécrit un nouveau couple, le fait advenir, couple épistolaire, de papier et d'encre et non plus de chair et de sang, mais dont elle est l'instigatrice et l'élément nourricier. Si les lettres de Gabrielle Roy à Marcel Carbotte visaient de prime abord à pallier l'absence des amants et à recréer la figure de l'absent en inventant un autre lien, l'absence progressive des réponses de Marcel à Gabrielle marque l'échec de cette entreprise épistolaire. Dès lors, l'alternative n'est-elle pas d'écrire pour soi. La lettre est alors le cadre d'une introspection, la mise en scène d'un «je» écrivant, une sorte de réflexivité de l'écriture et du statut de romancière/d'écrivain, mis en scène par Gabrielle Roy. L'alternative semble résider dans la création d'un autre destinataire. La figure de destinataire privilégié ne paraît plus être celle de Marcel Carbotte et du couple Roy-Carbotte, mais celle du lecteur. En replaçant la situation de communication entre Roy et son lecteur nous sommes face à un couple narrateur/narrataire. Et là est alors le véritable couple: entre Gabrielle Roy et ce lecteur admis dans l'intimité «fallacieuse» de la romancière, se voyant dévolu le rôle de celui qui lit et découvre l'œuvre en même temps qu'elle s'écrit, comme «par dessus l'épaule» de la romancière.

Bibliographie

- Calas, F. (2001): *Le roman épistolaire*, Nathan, Paris.
 Ricard, F. (1996): *Gabrielle Roy. Une vie*, Boréal, Montréal.
 Rousset, J. (1995): *Forme et signification*, José Corti, Paris.

***Germinie Lacerteux* de los Goncourt en España**

Flavia Aragón Ronsano

Universidad de Cádiz

En los prefacios de sus novelas Edmond de Goncourt insiste repetidas veces sobre los méritos literarios que presenta la escritura de ambos hermanos¹: «Celui de faire paraître le vrai dans la littérature, d'avoir fait revivre le XVIII^e siècle, et d'avoir donné une impulsion décisive au 'japonisme'»; destaca asimismo algunos elementos de la reflexión que ha motivado la búsqueda narrativa de ambos hermanos en espera de poder librar el *Journal* (Goncourt, E. y J., 1887-1896) que, según él, constituye el archivo mismo de su trabajo. Aparte del prefacio de *Germinie Lacerteux* (1892), ninguno tiene un claro carácter teórico y, sin embargo, las páginas escritas por Edmond de Goncourt en el «Avant-dire» de sus propias novelas y en los preludios de las reediciones de las obras antaño, producidas en colaboración con su hermano, perpetúan las proclamaciones contenidas en *Germinie Lacerteux*, que hacen de este prefacio un verdadero manifiesto literario. En este texto, los Goncourt presentan su novela como un estudio, más concretamente como «la clinique de l'Amour», y van más lejos afirmando que con ella consiguen la introducción decisiva de lo real en la literatura del siglo XIX. Amplían pues la noción de estudio y quieren aplicarla a una definición de la novela contemporánea: «Forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale». Así la nueva novela «devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine». La novela, según ellos, debe dejar de ser complaciente, ahora debe contrariar al público y «nuire à son hygiène», reivindicando a la vez «les études et les devoirs de la science». A partir de entonces, al igual que lo hace la ciencia, debe liberarse de lo convencional y proclamar muy alto «ses libertés et ses franchises». Edmond, en parte celoso por el éxito de Zola y deseoso a la vez de desmarcarse y mostrar

1 Jules Alfred Huot de Goncourt nació el 17 de diciembre de 1830 en París y murió el 20 de junio de 1870 en Auteuil, a los 39 años. Edmond Louis Antoine Huot de Goncourt nació el 26 de mayo de 1822 en Nancy y falleció el 16 de junio de 1896 en casa de los Daudet, en Champrosay; tenía 74 años.

cierta anterioridad respecto al naturalismo triunfante, escribe sus notas del *Journal* con el objetivo de demostrar que la novela de los Goncourt se basa realmente en el «document humain».

La meditación de los Goncourt sobre su propia actividad les ayudó a expresar su visión de lo moderno, y quien dice moderno dice libertad en el empleo de la lengua para encontrar una fórmula adecuada a la complejidad de lo real. Para ellos, como para Flaubert, escribir es mostrar el potencial de lo moderno y liberarlo de los prejuicios que el concepto de «gusto» impone. La modernidad de los Goncourt se traduce, pues, a través de una escritura sabia, y según ellos, así es como debe comunicarse al lector; la conciencia del escritor determina pues el carácter de la literatura preconizada. Con *Germinie Lacerteux*, Edmond y Jules de Goncourt, aunque conservadores en lo social, llevaron a cabo una revolución literaria en nombre de una evolución política que condenaban:

Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle «les basses classes» n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. («Préface» de *Germinie Lacerteux*, octubre de 1864)

De la obra capital de los Goncourt se tienen pocas referencias sobre su evolución creativa, parece que surja de repente; publicada el 16 de enero de 1865, las referencias que hay en el *Journal* sobre la novela empiezan a partir del 8 de mayo de 1864. Sin embargo, el personaje principal se puede enlazar sin duda alguna a un modelo viviente: Germinie se identifica integralmente, sin añadidos ni cortes, a Rose Malingre², la sirvienta de Edmond y Jules. La muerte de Rose afectó mucho a los Goncourt: el 16 de agosto de 1862 la lloran como el único testigo que les queda de su infancia y de su juventud, pero cinco días más tarde aprenden su traición que consideran más grave que su propia muerte; en efecto, Rose bebía, robaba, tenía una vida secreta llena de orgías nocturnas, de furores uterinos. Escandalizados por esta muerte reveladora, siguen trabajando en *Renée Mauperin* (1864) proyectando una nueva novela, pero no esconden el choque resentido:

Pauvre créature, nous lui pardonnons, et même une grande commisération nous vient pour elle, en nous rendant compte de tout ce qu'elle a souffert...

2 El prefacio de la edición ilustrada de 1886 retoma algunos pasajes del *Journal* en los que detallan la historia de Rose y termina así: «Ces notes je les extrais de notre journal: *Journal des Goncourt (Mémoires de la vie littéraire)*; elles sont l'embryon documentaire sur lequel, deux ans après, mon frère et moi composions *Germinie Lacerteux*, étudiée et montrée par nous...».

Mais, pour la vie, il est entré en nous la défiance du sexe entier de la femme, et de la femme de bas en haut comme de la femme de haut en bas. Une épouvante nous a pris du double fond de son âme, de la faculté puissante, de la science, du génie consommé, que tout son être a du mensonge. («Préface» de abril de 1886)

Germinie Lacerteux representa de muy cerca una existencia real y se puede sin mucha dificultad reconstituir la vida de Rose ya que los Goncourt no han recortado ningún episodio de su vida. Aparte alguna ligera modificación, los Goncourt enriquecen y dramatizan la crónica privada de Rose a través de una serie de escenas populares, paseos y bailes. Se dedicaron a un trabajo de organización, a la vez psicológico y dramático³. En esta novela los Goncourt han querido contar la larga decadencia de una mujer, tema totalmente nuevo para ellos, que les lleva a utilizar nuevos modos de construcción. Lo más característico es la regularidad que existe entre las diferentes partes y los diálogos. Los cinco momentos diferentes que se suceden en la novela se despliegan en unas cincuenta o sesenta páginas cada uno y, en tres ocasiones, hay el mismo número de capítulos. Los diálogos, en las novelas anteriores empleados de forma abusiva, ahora son utilizados con normalidad. La acción dramática ya no está localizada únicamente al final de la novela, sino repartida a lo largo de la intriga: maternidad, separación, reconciliación, ruptura, que transmiten mucha energía a la relación con Jupillon, y tras la ruptura, nuevo interés cuando surge la relación con Gautruche. De esta forma, todas y cada una de las partes de la novela llevan una idéntica carga de interés dramático. Aunque parezca que en esta novela se ocupen solamente de relatar la vida de una solterona aristócrata que vive al lado de Germinie, sin llegar a conocerla del todo, los Goncourt se interesan por el pueblo que rodea a la heroína y que le influye continuamente. Los Goncourt no pretendían retratar el pueblo sino contar la historia de una sirvienta parisina, pero resulta que nos ofrecen mucho más que una simple fisiología cuando nos presentan a Jupillon, el guantero, y a Gautruche, el pintor de edificios. Incluso en los tipos clásicos, la criada o la vendedora, utilizan aspectos sorprendentes de la vida popular. Sacan, pues, el mayor partido de las apariencias fisiológicas y de los gestos materiales para traducir los sentimientos de los personajes. Sin embargo, lo más importante es que en *Germinie Lacerteux* se encuentran todos los elementos de la novela naturalista: rica información médica sobre algunos casos patológicos, estudio documentado de los tipos populares y abundancia de decorados de los suburbios. Pero el gran mérito está en el empleo de la lengua popular, fiel a la realidad y llena de energía, conseguida gracias a las diversas investigaciones que llevaron a cabo. El argot no aparece como un idioma aparte sino como un colorante que poco a poco se diluye en el habla del pueblo: en la mayoría de los casos el argot sirve como efecto psico-

3 Para referencias detalladas sobre la composición, estilo, crítica, su adaptación teatral, etc., remitimos a la obra magistral de P. Sabatier (1948).

lógico que revela la absoluta bajeza de los personajes. Los Goncourt buscaron los términos de esta lengua ruda en la prensa y en la calle, y en el *Journal* encontramos anotados algunos de sus hallazgos más pintorescos. Los decorados parisinos son más numerosos y están muy detallados, también tienen la capacidad de expresar por ellos mismos el alma de los personajes que se pasean por ellos. Pero aquí la descripción se aleja de la copia exacta: los Goncourt sacan de los objetos y de los paisajes populares su lado fantástico, aislándolos por completo, para mostrar toda su pureza. Toda la composición traduce cierta preocupación por lo musical, otorgándole un carácter melódico que también se puede apreciar en *La Fille Élisa* (1877). Cabe recordar que el prefacio de 1864 se convirtió en manifiesto literario para los escritores del momento por su importante carácter teórico. *Germinie Lacerteux* fue una novela exitosa en Francia no por el número de ejemplares que se vendieron sino por la fama dada a los Goncourt; sabían que con esta novela iban a chocar, por eso seguramente redactaron el prefacio de 1864: «Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera». La novela es real, viene de la calle y en ella está «la clinique de l'Amour» y por supuesto no han escrito esta novela para escandalizar al público, sino por los motivos ya esbozados en *Soeur Philomène* (1861): «Nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle 'les basses classes' n'avait pas droit au Roman». Introducen en esta ocasión «les basses classes» por motivos literarios:

Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les franchises. (Goncourt, E. y J., 1990: 5)

Según Erich Auerbach, *Germinie Lacerteux*, a pesar de lo que reivindicaban en el prefacio, tiene como primer mérito el haber introducido el pueblo en la literatura:

Quel que soit le jugement que l'on porte sur les différents thèmes de cette préface et sur la manière dont les Goncourt ont plaidé leur cause, il est certain qu'ils avaient raison, et le procès a été tranché depuis longtemps en leur faveur. Chez les premiers grands réalistes du siècle, chez Stendhal, chez Balzac et aussi chez Flaubert, les couches inférieures du peuple, le peuple proprement dit, n'apparaissent encore qu'à peine; et quand le peuple apparaît, il est vu non pas dans les conditions qui lui sont propres, dans son existence particulière, mais d'en haut. (Auerbach, 1968: 491)

El importante número de reseñas —muchas de ellas desfavorables— que se publicaron en la prensa en 1865⁴ hizo que el público empezara a oír ha-

⁴ Louis Ulbach, por ejemplo, escribe en *La Revue des Deux Mondes* que es «de la littérature pu-tride».

blar de esta novela «vulgar», una historia verdadera que todo el mundo se complacía en contar. Todo el mundo conocía a Germinie, lo atestigua una canción popular de la época⁵. Zola reconoció en *Germinie Lacerteux* una verdadera obra maestra:

J'avoue préférer *Germinie Lacerteux* parmi les romans de MM. de Goncourt. C'est là qu'ils ont donné la note la plus aiguë et la plus personnelle. J'estime qu'il faut toujours, dans le bagage d'un écrivain, choisir pour la mettre au-dessus des autres l'œuvre qui est la plus intense en dehors des questions de perfection et d'équilibre. Celle-là seule contient tout l'écrivain et mérite de vivre. Dans *Germinie Lacerteux*, MM. de Goncourt ont réalisé cette œuvre maîtresse. (Zola, 2004 [1881]: 557).

En el contexto español hemos localizado cuatro traducciones de *Germinie Lacerteux*:

- *Germinia Lacerteux*⁶, La España Moderna, Madrid [Pattison⁷: 1892], 272 pp. Con estudio crítico por Emilio Zola.
- *Germinia Lacerteux*⁸, Casa Editorial Sopena, Barcelona, 249 pp. Un sello en la portada indica: agosto 1901. Versión castellana. Cuatro láminas. Seguido de un estudio crítico de Zola (15 pp.).
- *Germinia Lacerteux*⁹, Novela, Calpe, Madrid, 1921. La traducción del francés ha sido hecha por José A. Luengo, 272 pp. Prefacio de los autores (pp. 7-9).
- *Germinie Lacerteux*, Cátedra, Madrid, 1990. Traducción y edición de M^a Dolores Fernández Lladó.

La primera versión española es, según Pattison, de 1892, o sea veintiocho años después de la francesa. De las cuatro versiones que existen, tres llevan el título hispanizado, *Germinia Lacerteux*, mientras que la traducción más reciente, la de 1990, conserva el título original. Cabe señalar que las dos primeras versiones llevan un estudio crítico de Zola; la de 1990 es una edición crítica. La edición de La España Moderna de 1892 fue anunciada en *La Época* en abril de 1892, en el *Nuevo Teatro Crítico* (p. 111) también en abril de

5 Cf. «La Réception de *Germinie*», en la edición de Philippe Desan, p. XLVIII.

6 Colección Libros Escogidos. Al final de la obra hay unas veinticuatro páginas de anuncios de la colección; de los Goncourt reza: *Querida* (Novela de costumbres aristocráticas), *Renata Mauperin*, *Germinia Lacerteux*. En otra página de anuncio se presenta: «Vidas de personajes ilustres» y se menciona: «Los Goncourt por Zola». En otra página se anuncia «*Querida* por Edmundo de Goncourt, Historia de una señorita del gran mundo parisién. Es una de las novelas más delicadas y sen (sic)». Recordemos que *Querida* es supuestamente de 1891 y *Renata Mauperin* de 1892.

7 Pattison, W. T. (1969): *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Gredos, Madrid.

8 Portada ilustrada. 249 pp. Por el depósito legal se puede deducir el año de edición: M.3. 4387-1970.

9 Portada no ilustrada. Precio: 1,50 pta. Hemos localizado una edición con el mismo texto publicado en Argentina, en 1949, por Espasa-Calpe sin constancia del nombre del traductor, con un pequeño prólogo y 222 pp.

1892 y en la *Revista Contemporánea* de abril a junio de 1892 (t. 86: 223). De las versiones españolas de *Germinie Lacerteux*, la de 1901 tiene cuatro láminas. Las traducciones asignadas a un traductor son de José A. Luengo (1921) y de María Dolores Fernández Lladó (1990). Recordemos que en el siglo XIX las gentes cultas se preciaban de conocer el francés e, interesadas como estaban en tener conocimiento inmediato de las corrientes literarias que triunfaban en el país vecino, no esperaban a tener la traducción de una obra en su poder para tener conocimiento de ella. El éxito de público de *Germinie Lacerteux* en España quizá no fuera muy grande, pero tuvo buena acogida por parte de los escritores de la época. Si bien Valera afirma que, en *Germinie Lacerteux*, lo que se describe es «el progreso y conquistas del furor uterino» (López Jiménez, 1977: 91-92), y que se trata de una de esas novelas que lo único que nos dan es un mal rato al leerlas. Para la condesa de Pardo Bazán, *Germinie Lacerteux* junto con *La Elisa* son las novelas más celebradas de los Goncourt. El éxito de ellas se debe a la curiosidad y gusto depravado del público, que suele preferir ciertos asuntos y buscar en la novela la satisfacción de ciertos apetitos (Pardo Bazán, 1989: 241), ya que:

Germinie es, en la novela moderna, el primer estudio de un caso patológico, tratado con el rigor de la ciencia médica y con los refinamientos del arte. Este libro marca la verdadera crisis del talento de los Goncourt, la nueva vía ¡dolorosa! en que entraron. El corregir las pruebas de aquel libro ponía a los autores, según propia confesión, nerviosos y abatidos, y la crítica, que había comenzado por extrañar otras producciones de los Goncourt, se encabrió ante *Germinie*, calificándola de «fango cincelado» y de «obra pútrida». En ella no hay un estudio de mujer, sino tres figuras femeninas admirables, cada una por su estilo: la infeliz histérica protagonista, la solterona y la lechera, madre de Jupillon. (Pardo Bazán, 1973: 962)

Es verdad que los Goncourt no suscitaron grandes entusiasmos en España; Valera es severo en su opinión acerca de *Germinie Lacerteux*, pero no lo es tanto en lo que se refiere a sus autores, a los que estaría dispuesto a admitir «en el Templo de la Gloria», siempre que en él quedase sitio para Virgilio¹⁰. Más claro es el interés despertado en Leopoldo Alas Clarín por la obra y el modo de escribir de los Goncourt, ya que se inspiró en ellos para *La Regenta*¹¹.

Bibliografía

- Auerbach, E. (1968): *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, París.
- Goncourt, E. y J. (1990): *Germinie Lacerteux*, Librairie Générale de France, París.

¹⁰ En los apuntes sobre «El nuevo arte de escribir novelas» (1886-1887), en López Jiménez (1977: 81).

¹¹ Remitimos al estudio de Maureen Valis (1977-1978: 51-63).

- (1990): *Germinie Lacerteux*, Cátedra, Madrid.
- (1970): *Germinia Lacerteux*, Casa Editorial Sopena, Barcelona.
- (1921): *Germinia Lacerteux*, Calpe, Madrid.
- (1887-1896): *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et É. Fasquelle, París.
- (1892): *Germinia Lacerteux*, La España Moderna, Madrid.
- López Jiménez, L. (1977): *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Alhambra, Madrid.
- Maureen Valis, N. (1977-1978): «Leopoldo Alas Clarín y los Goncourt: el alma neurótica», *Archivum*, XXVII-XXVIII, 51-63.
- Pardo Bazán, E. (1989): *La Cuestión Palpitante*, Anthropos, Barcelona.
- (1973): Tercera «Coletilla» a *La Cuestión Palpitante*, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid.
- Pattison, W. T. (1969): *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Gredos, Madrid.
- Sabatier, P. (1948): *Germinie Lacerteux des Goncourt*, SFELT, París.
- Zola, É. (2004 [1881]): *Œuvres complètes: La critique naturaliste*, (t. 10), Nouveau Monde Éditions, París.

Analyse de l'élément intertextuel dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman

José Luis Arráez Llobregat
Universidad de Alicante

Psychanalyste, romancière, auteure, écrivaine, femme fatale, Belge, juive... voici une sélection des mérites utilisés pour la présentation littéraire de Jacqueline Harpman. On pourrait sans doute augmenter cette brillante liste, ce qui permettrait d'exposer les différents modèles de recherche adoptés pour analyser ses romans. Dans cette recherche, Jacqueline Harpman ne sera qu'une psychanalyste séduite par l'art de raconter des histoires qui fixe discrètement dans ses récits les empreintes de sa formation psychanalytique. Impossible donc de ne pas lire ses romans sans tendre l'esprit pour lire un texte polyphonique où la voix de la psychanalyste et de la romancière coexistent, où les diagnostics cliniques et les dissertations littéraires s'égarerent.

Dans la recherche entreprise à la suite de la lecture d'*Orlanda*, on se propose d'y définir la présence de l'élément intertextuel et d'établir la nature des frontières entre le texte B et le(s) texte(s) A. En ce qui concerne la méthode utilisée, on travaillera à partir des théories sur la transtextualité établies par Gérard Genette.

Jovette Marchessault dévoilait dans *La Saga des poules mouillées*¹ l'existence d'une certaine continuité dans la production littéraire des femmes écrivains, chacune assurant sa propre formation par la lecture d'une autre qui l'ait précédée. Jacqueline Harpman, lectrice passionnée des auteurs classiques, laisse germer lentement ses lectures dans son esprit pour les propager en outre dans ses romans. On signalera ensuite quelques romans où la présence intertextuelle illustre les affirmations de Marchessault:

– *Brève Arcadie* (1959) est l'histoire d'un renoncement au bonheur amoureux qui évoquerait les grandes passions impossibles de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, d'*Adolphe* de Benjamin Constant ou du *Bal*

1 Marchessault, J. (1981): *La Saga des poules mouillées*, Éditions de la Pleine Lune, Montréal, (avec correspondance). Rééd. Leméac, Montréal, 1989.

du Conte d'Orgel de Raymond Radiguet. La romancière aurait aussi hypertextualisé dans ce roman la constitution des caractères passionnés et inconscients, ou l'évocation de certaines situations chères à Racine comme le renoncement à la passion.

Le titre est finalement le paratexte du *locus amoenus* des grandes œuvres classiques et modernes² de la littérature amoureuse, qui a fait de l'Arcadie un espace poétique stéréotypé où se concrétisent les aspirations des personnages à une vie d'innocence et de simplicité.

– Le désir amoureux, la fatalité et la prédestination des grands amants de la littérature survivent dans les soupirants de *La Plage d'Ostende* (1991). La féconde littérature jouée par des amants éternels comme Philémon et Baucis, Roméo et Juliette ou Tristan et Yseult deviennent des hypotextes de ce roman à traces libertines³. Concernant directement ce dernier couple, la romancière construit un paratexte lorsqu'elle utilise comme épigraphe pour son roman quelques vers de la légende du cycle arthurien interprétée par Wagner⁴.

De façon contradictoire, la manipulation libertine de ces amours renvoie le texte belge aux exploits amoureux des *Liaisons dangereuses* et aux amours galants de *La Carte du Tendre*.

On indiquera finalement certaines similitudes assez évidentes entre Émilienne Balthus et Emma Bovary, mariées sans amour avec leur Charles respectif. Elles se lancent dans un monde vertigineux où les tromperies, les souffrances et les abandons se succèdent et conduisent les héroïnes vers un dénouement dramatique; ces similitudes sont révélatrices et situent *Madame Bovary* comme un hypotexte de *La Plage d'Ostende*.

– *La Lucarne* (1992) est un recueil de nouvelles divisé en deux séries différentes, thématiquement et formellement. Dans la première série, Jacqueline Harpman réinterprète avec une grande liberté certains mythes féminins «sacrés» tels que Marie, Antigone ou Jeanne d'Arc. On avouera plutôt qu'elle les «désacralise». Cette intertextualisation dérive des héroïnes des textes de Sophocles, de Jean Cocteau, de Jean Anouilh, des Évangélistes ou de Paul Claudel.

– *Le Bonheur dans le crime* (1993) est l'histoire d'un inceste fraternel située dans un cadre qui réunit les topoï des romans d'aventures ou policière. Ce récit est le paratexte de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly qui porte le même nom. D'autre part, le roman de Jacqueline Harpman devient l'hypertexte de

2 Iacopo Sannazaro, Philip Sidney, Jorge de Montemayor, Miguel de Cervantes, il Tasso, Giambattista Guarini, Honoré d'Urfé, Racan, André Gide, Jean Giono, parmi d'autres.

3 Sur ce sujet cf. López Morales, L. (1994): «D'amour et de mères... une lecture de *La Plage d'Ostende*», *Études francophones*, «Lafayette», IX, 1, 17-26.

4 – *Tristan*: Tristan du/ich Isolde/nich mehr Tristan! (Tu es Tristan/Je suis Isolde/Je ne suis plus Tristan!).

– *Isolde*: Du Isolde/Tristan ich/nicht mehr Isolde! (Tu es Isolde/Je suis Tristan/Je ne suis plus Isolde!).

celui d'Aureville grâce à son unité thématique (voire amours interdites, fonction du narrateur).

- *La Cité des dames* de Christine de Pizan pourrait être un hypotexte de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995), roman qui narre la vie collective de quarante femmes enfermées, leur révolte, leur libération, leur constitution en société puis la découverte de la liberté et de ses contraintes.
- *La dormition des amants* (2002) est le roman le plus riche du point de vue intertextuel grâce aux nombreuses références à *La Princesse de Clèves* et au *Rouge et le Noir*. La romancière arrive même à emprunter le lexique, la syntaxe et la grammaire au XVII^e siècle pour conférer plus d'authenticité au roman.

Montrées et éclairées superficiellement les «manipulations littéraires» de Jacqueline Harpman, on devine facilement où entraîne *Orlanda*; effectivement, ce prix Médicis 1996 intertextualise le titre et l'histoire d'Orlando de Virginia Woolf, mais désormais on dévoilera également d'autres romanciers et romans avec une présence eidétique dans *Orlanda*.

En attendant l'arrivée d'un train à destination de Bruxelles, Aline, trente-cinq ans, professeur de littérature s'ennuie avec la lecture d'*Orlando* de Virginia Woolf. Son regard fuit les belles et stylisées phrases anglaises pour convoiter le beau et musclé corps d'un garçon de vingt ans qui prend un café en face d'elle, puis sa conscience s'éveille pour machiner un désir hanté, une fantaisie sibylline: «Et si on changeait de sexe? Si je t'abandonnais, ô âme timide, ce corps de fille et si j'allais loger dans un garçon!» (O.: 10)⁵. À la suite d'un court affrontement intérieur où la moitié masculine d'Aline Berger dirige de poignantes accusations et récriminations vers sa moitié féminine, la moitié masculine quitte son corps de femme pour s'installer dans le corps du jeune homme. Le bien et le mal se sont affrontés, la transmutation a été inévitable et l'accouchement a un prénom: Orlanda.

D'après Michael Riffaterre le mécanisme de perception de l'intertextualité demande une double lecture «textuelle et mémorielle», «le dire du texte répète un autre dire, tantôt littéralement, tantôt avec une différence»⁶. On montrera donc comment ce roman se greffe sur d'autres qui l'ont précédé à partir des différents types de relations transtextuelles établies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*⁷.

La légende du magicien Faust qui vend son âme à Méphistophélès en échange des biens terrestres existe dans la littérature et dans la musique depuis le XVI^e siècle: romanciers, dramaturges et musiciens se sont emparés du mythe pour y projeter leurs douloureuses angoisses ou leurs propres préoccupations morales ou spirituelles.

5 L'édition d'*Orlanda* utilisée est celle des Editions Grasset & Fasquelle, 1996. Pour les citations concernant ce roman, j'indiquerai dans le texte le numéro de page entre des parenthèses.

6 Riffaterre, M. (1980): «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215, p. 5.

7 Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.

Dans les dernières années du XX^e siècle, le mythe faustien renaît encore une fois pour devenir l'hypotexte d'*Orlanda*. C'est sans doute une relation implicite, car les intrigues s'éloignent et ne se rapprochent que pour l'essentiel. On omettra donc la transaction mercantile avec Méphistophélès, étant donné qu'Aline pour s'établir dans le corps de l'homme⁸ libère volontairement son âme masculine qui a été réprimée dans son corps⁹. Mais Orlanda comme Faust émancipe son âme pour accéder à la connaissance et aux plaisirs charnels du monde, un séduisant univers sans tabous moraux qui pour la faustine n'était préservé qu'au sexe masculin: «Amant, je sens que je serais plus habile qu'amante car rien ne me ferait peur, c'est aux filles qu'on apprend la pudeur et la retenue, comme garçon je n'ai rien appris puisqu'on ne soupçonnait pas mon existence» (O.: 11). On peut ainsi insinuer que Jacqueline Harpman adapte l'histoire faustique aux temps actuels pour développer ses idées sur la condition féminine, à la suite de quoi si Faust est devenu la personnification de l'homme moderne insatisfait, Aline, qui a été obligée de renoncer au bonheur pour le bien d'une éducation maternelle sans faille, incarne la femme actuelle insatisfaite et mécontente qui cherche la liberté et l'indépendance.

On a déjà avancé la cohabitation de deux âmes sexuées différentes dans le corps d'Aline, leur scission, la transmigration de son âme masculine vers le corps de Lucien, puis la naissance d'Orlanda, un homme pourvu de l'âme masculine d'une femme. L'intrigue devient ainsi l'hypotexte de *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson. Dans ce roman fantastique le bien et le mal s'affrontent dans une seule et unique personne, l'honnête Henry Jekyll et son envers le diabolique Mr Hyde, un monstre sans morale ni scrupules, l'*alter ego* de l'honorable docteur qui trouvera l'apaisement de son âme dans la destruction de l'un de ses deux «moi» par l'autre. De son côté Orlanda (Mr Hyde) se libère des entraves morales et de l'espace clos de l'esprit où Aline (Henry Jekyll) l'avait relégué pour accumuler des aventures sans interdits: «Tu m'as tenu trop enfermé dans tes attachements, je veux rester libre et, surtout ne pas devenir fidèle» (O.: 227). Jacqueline Harpman découvre ainsi Orlanda, l'*alter ego* d'Aline, un individu malavisé qui s'est fourré des rancunes de son enfance et de son adolescence. La plupart des offenses maternelles dérivent des répressions morales et attitudinales à cause des normes dictées par sa mère à propos de son comportement «peu féminin» ou «trop masculin». Les accusations augmentent à mesure qu'Orlanda consolide sa liberté. Finalement, le bien s'imposera sur le mal et Orlanda —aussi Lucien Lefrène— sera tué à la fin du roman par Aline, incapable de dominer son autre je révolté.

Si j'étais vous de Julien Green est également un hypotexte d'*Orlanda* grâce à Fabien qui se métamorphose en quatre personnalités différentes pour

8 Les âmes, masculine renforcée et féminine réprimée, de Lucien Lefrène s'évanouissent après l'«invasion» d'Aline.

9 Le corps d'Aline conservera pourtant encore son âme féminine renforcée.

fuir une existence et une personnalité qui ne le satisfont pas. Comme ce Protée moderne, Aline a convoité, désiré, ambitionné et rêvé de se métamorphoser dans un corps mâle pour vivre sans les entraves, les pudeurs et les oppressions imposées par sa mère: «Je ferais ce que fille, je n'ai pas osé faire, je les défierais» (O.: 10-11), avoue Orlanda.

Les deux romanciers développent respectivement leurs idées sur la problématique de la personnalité et sur l'éternelle recherche de l'identité. Si Green se sert de Fabien pour exposer sa vision sur le cycle infernal de l'être en proie à recommencer éternellement sa recherche de lui-même, de son côté Harpman utilise Orlanda pour montrer l'éternelle recherche de l'identité à travers le mythe de l'androgynie de l'être humain: «Chaque sexe possède un savoir qu'il ne saurait partager et les stupides opérations que je sais qu'on pratique ne sont que leurre, déguisement qui ne touchent pas l'esprit, elles costumement les corps et tuent le désir. Mais s'incarner dans un corps intact!» (O.: 12).

Les deux personnages sont disponibles, consentent à la mobilité de leur âme et s'ouvrent aux jeux de la métamorphose grâce à l'existence d'un moi réprimé.

On délibérément voulu présenter en dernier lieu *Orlando* de Virginia Woolf un texte qui se greffe¹⁰ fertilement sur *Orlanda*.

Orlanda est tout d'abord le paratexte d'*Orlando* qui à l'imitation du roman anglais devient également l'éponyme du roman. Le choix réalisé par Jacqueline Harpman n'est pas fortuit car Aline prépare un cours sur cet ouvrage et son âme masculine après la transmigration baptise son nouveau corps avec la féminisation d'Orlando pour rendre hommage à Orlando. On ajoutera la thèse de Jeannine Paque qui considère utile la référence à la romancière anglaise: «Se distinguer d'*Orlando*, c'est construire un modèle qui puisse l'égaliser, dépourvu d'apparat et de merveilleux» (2003: 119), Orlando se réveille homme et Orlanda se transforme sans mutations physiques spectaculaires.

Orlando est sans doute l'hypotexte le plus évident d'*Orlanda*, nombreuses sont donc les relations qui unissent les deux textes:

1. L'activité littéraire des deux personnages: Orlando à travers les siècles veut léguer un chef-d'œuvre à la littérature anglaise. Les ambitions créatives sont plus modestes chez Aline; docteur ès Lettres, elle a défendu sa thèse sur Proust ce qui devient un des sujets préférés de conversation entre Aline et Orlanda, d'autre part ses connaissances philologiques favorisent la prolifération de métatextes littéraires qu'on signalera ensuite.
2. La transformation: dans les deux cas elle s'opère sans féerie ni spectacle car Orlando se réveille homme et l'âme masculine d'Aline transmigre dans le corps de Lucien Lefrène, sans aucun symptôme visible apparent.

10 Selon la terminologie utilisée par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

3. La question de l'androgynie: celle-ci est intensément débattue dans le roman anglais, par contre elle s'avère incontestable dans le roman belge. Pour Nora Catelli¹¹, et face à une thèse contraire, Orlando n'est pas androgyne car il ne montre pas la simultanéité des attributs de deux sexes dans un même corps, il témoigne plutôt le changement, la transformation et la mutation. Par contre, Orlanda est androgyne car c'est un homme qui conserve l'esprit masculin d'une femme. En effet, ses qualités morales, sa conscience, son intelligence, ses dispositions, ses aptitudes sont partiellement féminines. À nouveau, Jacqueline Harpman utilise ses connaissances psychanalystes et ses talents littéraires au profit d'un roman où elle explore la théorie freudienne selon laquelle chaque femme possède un côté masculin. Orlando représente la complémentarité des deux êtres, la complétude des âmes. Pour Jeannine Paque, «c'est de transsexualité qu'il s'agit où le transit vers un autre sexe n'est qu'une histoire, un moyen d'exposer la problématique de la personnalité» (2003: 115).

D'autre part le texte harpmanien est riche en métatextes sur *Orlando*, ainsi la romancière anglaise et son roman s'impliquent de différentes façons dans le roman belge:

1. La biographe¹² examine très souvent l'écriture woolfienne, elle s'interroge sur le procès et les circonstances d'invention et de rédaction du roman qu'elle est en train d'écrire, elle réfléchit et s'inquiète même très souvent sur l'opinion que Virginia Woolf pourrait extraire de son roman: «Mais, ô Virginia! détourne tes yeux de ces lignes» (*O.*: 21), ou bien «il fallait éviter les grands pas pour des raisons pratiques que Virginia m'interdit strictement de préciser» (*O.*: 28). Le lecteur peut ainsi conjecturer une sous-entendue relation intellectuelle entre maître et disciple où l'épigone désire ne pas échouer dans le développement personnel et littéraire qu'elle réalise sur la doctrine soutenue dans le roman anglais.
2. D'autre part, Aline Berger donne son avis plusieurs fois sur le roman anglais qu'elle est en train de lire et qui lui déplaît. Paradoxalement, elle montre son penchant pour la littérature insolite de Barbey d'Aurevilly.
3. Grâce aux commentaires d'Aline Berger sur *Mrs Dalloway* ce roman est également métatextualisé, dans ce cas-là, ce sont plutôt des critiques thématiques concernant l'intrigue.
4. Le dernier grand roman métatextualisé est *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. On précisera à ce propos que c'est plutôt la thèse d'Aline qui porte sur la configuration des personnages de cette somme romanesque celle qui est métatextualisée.

11 Cf. Préface à *Orlando*.

12 Hypothétiquement la narratrice du roman est la biographe.

5. On citera finalement Victor Hugo, poète dont certains vers de la *Légende des siècles* sont d'abord intertextualisés, puis métatextualisés (*O.*: 198-199), comme il correspondrait à un professeur de littérature. Ces vers détestés par Aline sont prononcés par Orlanda, c'est à nouveau un exemple de ce Docteur Jekyll et Mister Hyde.
6. Un aspect qu'on signalera dans les deux romans c'est la particulière position des voix narratrices, elles affirment être les biographes des succès racontés, et dans les deux cas elles hésitent sur les problèmes auxquels elles doivent s'affronter face à l'histoire. Ainsi la biographe après de nombreuses interventions où elle donne son avis sur les événements transcrits s'exclame: «Soyons impartiale et perplexe, l'historien fidèle aux événements, le rapporteur impavide, le témoin» (*O.*: 210-211). C'est une déclaration d'intentions que la narratrice intradiégétique-hétérodiégétique¹³ formule à la fin de cette histoire de science-fiction. Pourtant, tout au long du roman, elle s'est montrée comme une narratrice omnisciente douée du pouvoir presque divin de pénétrer dans les âmes pour juger, même pour condamner.

À la suite de cette étude, et en guise de conclusion, on affirmera qu'*Orlanda*, et en général presque toute la production romanesque de Jacqueline Harpman, prouve l'acquisition d'une somme livresque si bien assimilée qu'elle fait corps avec la personnalité de la romancière. En ce qui concerne les livres hypothétiquement intertextualisés, ce ne sont qu'un choix personnel, cette liste reste donc incomplète et ouverte à la curiosité.

L'insolite de la métamorphose est sans doute un thème universel dans la littérature. Les auteurs signalés auraient pu être intertextualisés par Jacqueline Harpman. Mais pourquoi ne pas songer à Cervantès, Kafka ou Borges?... Faust, Jekyll, Hyde, Fabien, Corydon ou Orlando ont été choisis par hasard, plutôt par le hasard de les avoir lus récemment. On a cru inférer dans la lecture d'*Orlanda* ces textes intertextualisés qui ont permis de jouer avec l'inconscient de l'auteur et ses projections littéraires.

Bibliographie

- Andrienne, R. (1993): «Interview critique», *Romancières de Belgique, Textyles*, 9, 259-272.
- Cottenet-Hage, M. (1996): «Belle, rebelle, folle criminelle», in Cottenet-Hage, M. et Imbert, J.-Ph. (dirs.): *Parallèles. Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, L'instant même, Québec, 363-368.
- Linkhorn, R. (1995): «Jacqueline Harpman, Belge, femme et écrivaine: un Profil», in *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, Peter Lang, New York, 51-97.

13 D'après la formulation de Gérard Genette (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.

- Mingelgruïn, A. (1993): «Jacqueline Harpman ou l'amour récit», *Romancières de Belgique, Textyles*, 9, 287-304.
- Nys-Mazure, C. (1998): «Bourdouxhe, Rolin, Harpman... fatales», *La Revue Générale*, 4, 25-39.
- Paque, J. (2003): *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi: les plaisirs de l'écriture*, Éditions Luce Wilquin, Avin/Hannut.
- (1997): «Portrait d'auteur. Jacqueline Harpman», *Lectures*, Centre de lecture publique de la Communauté française, mars-avril, 17-20.
- Santel, N. (2000): «L'amour sans fin», *Le Magazine Littéraire*, 386, 68-69.

**Forme et signification du motif religieux dans
Angéline de Montbrun de Laure Conan et
Indiana de George Sand**

Anne Aubry
Universidad de Sevilla

Quelles relations peut-on bien trouver entre *Angéline de Montbrun* de la Québécoise Laure Conan et *Indiana* de la Française George Sand? Hormis qu'il s'agit pour chacune de ces œuvres du premier roman de leurs auteures respectives, il serait vain de vouloir faire correspondre à tout prix deux œuvres écrites à un demi-siècle d'écart, dans des pays étrangers l'un à l'autre, et dans des continents différents. Comme notre recherche s'est déroulée dans le cadre d'un échange inter-universitaire franco-québécois, à ce titre le contenu même du travail devait avoir une composante française-québécoise. Nous avons alors décidé de mieux connaître Laure Conan. Intéressée par *Angéline de Montbrun*, la découverte des œuvres postérieures à ce premier roman ne nous a offert que des textes mièvres et moralisateurs, fades et sans grande valeur littéraire. Fallait-il donc abandonner *Angéline de Montbrun*; nous avions pourtant l'intuition qu'il y avait «autre chose» dans cette œuvre qu'un soi-disant bel exemple de «résignation chrétienne» comme l'affirmait l'Abbé Casgrain, son directeur spirituel.

Nous avons donc voulu associer l'étude des débuts dans la vie d'Angéline à ceux d'une autre héroïne féminine. *Indiana* nous a semblé être une référence intéressante pour mieux déceler contraste et originalité de chacune des œuvres. À cette étape de notre travail, nous voyions se dessiner un tableau contrasté où Angéline et Indiana symbolisaient chacune la quête du bonheur et de l'épanouissement d'une destinée féminine. Et au gré de notre lecture, nous vîmes se dessiner trois axes autour desquels semblaient tourner les deux œuvres: l'amour, la mort, la religion.

Dans *Angéline de Montbrun* et dans *Indiana*, il n'est pas une émotion ou un déchirement qui ne soit vécu et directement relié à Dieu. Ainsi, un examen attentif de cette écriture du motif religieux semble s'imposer pour permettre de mieux rendre compte de ses différents enjeux.

Les différentes formes du motif religieux. L'invasion de la thématique religieuse

De manière différente mais tout aussi importante, les deux textes que nous présentons ici sont presque saturés de références religieuses.

Dans *Angéline de Montbrun*, l'évocation du couvent (celui des Ursulines mais aussi le domaine de Valriant qui devient, dans la dernière partie de l'œuvre un cloître symbolique), les prières à la Vierge, à Dieu, la personne même d'Angéline dont le prénom souligne bien la nature «angélique» offrent un contexte très religieux.

L'œuvre de George Sand se trouve elle aussi saturée de références religieuses. Dès sa première rencontre avec Indiana, Raymon ne situe-t-il pas l'événement par rapport à un contexte religieux accordant à sa voix la particularité d'être «faite pour prier ou pour bénir», et il gardera cette habitude de la décrire par des références à connotation religieuse tout au long de l'œuvre:

(...) si tu me trouves enfin digne de toi. Oh! oui, je voudrais te prouver que je le suis maintenant, que je te connais bien, que je te rends un culte plus pur et plus saint que jamais jeune fille n'en rendit à sa madone! Je voudrais être sûr que tu ne me crains plus, que tu m'estimes autant que je te vénère; appuyé sur ton cœur, je voudrais vivre une heure de la vie des anges. Dis, Indiana, le veux-tu? Une heure, la première, la dernière peut-être. (*Indiana*: 92)

Un relevé lexicologique systématique dans tout le roman préciserait les comparaisons explicites employées par Raymon (un ange, une déesse, une divinité) pour décrire Indiana qui sont autant de lieux communs romantiques. Comment ne pas se souvenir de Stéphane Michaud: «(...) l'équation dérisoire posée par la suffisance masculine: la femme est madone, ange ou démon» (Michaud, 1991: 127).

On peut maintenant tenter de circonscrire davantage l'objet de notre réflexion. La définition de Bataille qui suit semble convenir parfaitement à nos héroïnes qui expérimentent le sacré en s'y brûlant:

Le sacré est ce bouillonnement de la vie, que pour durer, l'ordre des choses enchaîne et que l'enchaînement change en déchaînement, en d'autres termes, en violence. Sans trêve, il menace de briser les digues, d'opposer à l'activité productrice le mouvement précipité et contagieux d'une consommation de pure gloire. Le sacré est précisément comparable à une flamme qui détruit le bois en s'y consumant. (Bataille, 1974: 71)

Quel Dieu?

Il nous semble pertinent d'établir une distinction entre les deux œuvres. Angéline prie Dieu, auquel elle s'adresse directement et qui est le destinataire de plusieurs messages et il entre dans un jeu de relation avec Maurice, la mention de la Vierge est également importante dans leur relation; à la diffé-

rence d'Indiana. En effet, celle-ci se contente d'évoquer Dieu «le Dieu de l'Univers», et la Providence. Quand elle s'oppose à Raymon, son rejet d'une certaine religion l'aide et à définir sa foi:

Pour moi, j'ai plus de foi que vous, je ne sers pas le même Dieu mais je le sers au mieux, et plus purement. Le vôtre, c'est le Dieu des hommes, c'est le roi, le fondateur et l'appui de votre race, le mien, c'est le Dieu de l'Univers, la création, le soutien et l'espoir de toutes les créatures. Le vôtre a tout fait pour vous seuls, le mien a fait toutes les espèces les unes pour les autres. Vous vous croyez les maîtres du monde; je crois que vous n'en êtes que les tyrans. Vous pensez que Dieu vous protège et vous autorise à usurper l'empire de la terre, moi je pense qu'il le souffre pour un peu de temps, et qu'un jour viendra où, comme les grains de sable, son souffle vous dispersera. (*Indiana*: 248)

Cette déclaration aux accents rousseauistes s'établit *a contrario*, elle n'a pas encore une conscience très claire de «l'identité» de celui qu'elle appelle Dieu: en quelque sorte elle sait qui il n'est pas sans savoir qui il est.

Kristina Wingard analyse ces deux prises de position religieuses:

La religion que professe Raymon est celle qui convient à cet être socialisé: c'est une religion reposant sur le respect de la chose jugée. Raymon se refuse, comme toute la contre-révolution, à soumettre la religion à l'examen de la raison. (...) cependant, il adopte, comme toute la contre-révolution également, à l'égard de la religion une attitude rigoureusement pragmatique: il y voit un privilège d'ordre et une nécessité de gouvernement, la conviction n'y a pas de place et le message de l'Évangile semble non avenu: la religion est loi, moyen de contrôle et de discipline, rien de plus. (Wingard, 1978: 51-52)

Mais quand Ralph et Indiana s'apprêtent à mourir à Bernica, la profession de foi de Ralph dite au «nous» concerne bien les deux protagonistes:

L'action que nous allons commettre n'étant pas le résultat d'une crise d'également momentané, mais le but raisonné d'une détermination prise dans un sentiment de piété calme et réfléchi, il importe que nous y apportions le recueillement d'un catholique devant les sacrements de son Église. Pour nous, l'univers est le temple où nous adorons Dieu. C'est au sein d'une nature grande et vierge qu'on retrouve le sentiment de sa puissance, pure de toute profanation humaine. Retournons donc au désert, afin de pouvoir prier. Ici, dans cette contrée pullulante d'hommes et de vices, au sein de cette civilisation qui renie Dieu ou le mutile, je sens que je serais gêné, distrait et attristé. Je voudrais mourir joyeux, le front serein, les yeux levés au ciel. Mais où le trouver ici? (*Indiana*: 307)

S'opposent donc d'une part, la foi catholique orthodoxe, et d'autre part, une sensibilité panthéiste proche de la philosophie des Lumières. Pourtant, on verra que l'idée de Dieu sera pour chacune des héroïnes un moyen de se situer dans le monde et de penser sa vie.

A quoi sert Dieu?: Une religion fonctionnelle ou révélationnelle?

Pour définir le plus largement possible «la religion», on peut rappeler comme Kristeva qu'elle *relie*, et comme Jean-Pierre Vernant qu'elle *dit* le monde:

La religion part du fait que nous sommes séparés. «Croire» pour les Indo-Européens veut dire: «Je fais gage, je fais don à quelqu'un dont je suis séparé et j'attends qu'il me rembourse». Et cela suppose déjà la séparation comme lieu de souffrance. (Kristeva, 1992: 71)

La religion se donne pour le langage même du monde, comme si le réel, dans son fond était signe; comme si le cosmos lui-même s'adressait aux hommes pour leur dévoiler leur être véritable à travers des apparences qui tout à la fois, le révèlent et le dissimulent. (Vernant, 1979: 559)

Mais ces notions, une fois posées, ne suffisent pas, ou plutôt peuvent amener à bien des ambiguïtés. La religion, dans son désir de «relier» l'homme n'ouvre-t-elle pas la porte aux projections et désirs de toute-puissance de l'homme? Cette question n'est pas gratuite mais s'intègre au cœur de notre étude, notamment par l'analyse des projections religieuses. Mais pour situer clairement les enjeux, la distinction qu'André Godin opère entre «religion fonctionnelle» et «religion révélationnelle» nous semble pertinente:

Une religion sera dite fonctionnelle dans la mesure où ses croyances, ses rites, ses mythes, son langage ou son organisation répondent à des dispositions psychiques, conscientes ou inconscientes, culturellement conditionnées (...).

Si une religion instituée ne faisait que combler le désir humain, exauçant ses demandes dans la vie ou dans un au-delà elle deviendrait une aliénation incontournable (sauf en la rejetant) et totalement indiscernable d'une illusion. (Godin, 1986: 74 et 76)

La projection religieuse

Sans aucun doute, Dieu parle dans *Angéline de Montbrun* et dans *Indiana* ... à la seule différence près que ce sont les héroïnes qui le font parler ou agir. Tantôt c'est Indiana qui découvre les volontés de Dieu qu'elle prétend lire:

Indiana se sentit soulagée, et un sentiment religieux s'empara de son âme.
—C'est Dieu qui l'a voulu ainsi, dit-elle, sa providence m'a rudement éclairée, mais c'est un bonheur pour moi (...). Je serai heureuse, peut-être, si Dieu prend pitié de mes douleurs, et s'il m'envoie bientôt la mort. (*Indiana*: 118)

Tantôt, c'est le narrateur omniscient d'*Angéline de Montbrun* qui impute la responsabilité de la mort de Charles à Dieu. Ces projections religieuses nous posent donc certains problèmes et il serait vain et naïf d'utiliser l'argument psychanalytique pour réduire à néant leur contenu. Comme le remarque Jean-Marie Pohier: «S'il suffisait qu'une réalité psychique soit solidaire du complexe paternel pour qu'elle soit illusoire, la foi ne serait pas la seule réa-

lité psychique à se trouver disqualifiée par la psychanalyse» (Pohier, 1968: 3). Cette confusion entre Dieu et les sentiments trouvera son apogée dans l'amour divinisé dans les deux œuvres.

L'amour divinisé: Divinisation de l'Autre dans l'amour romantique

L'amour qu'Indiana porte à Raymon est bien de l'ordre de l'adoration divine et on a pu relever chez Sand la confusion fréquente entre l'amour de l'Autre et l'amour de Dieu. Ainsi, Janine Rossard, en évoquant la pudeur des couples romantiques écrit: «Dans ce couple, c'est elle qui permet de prendre l'Autre pour un dieu ou une déesse. Elle devient pudeur à deux, agent de la Révélation mais se fourvoie en entretenant une imposture car il est évident qu'elle ne filtre pas suffisamment les instincts qu'elle confond avec le zèle religieux» (Rossard, 1982: 8).

D'autre part, Landyce Retat analyse précisément les bases nécessaires du mysticisme amoureux:

Même dans ces élaborations profanes, le mysticisme amoureux pose au moins la divinisation de l'amour et du plaisir, la rencontre de l'absolu dans l'immanence. Sous sa forme la plus pure, cette religion ne peut se définir en dehors de la croyance à une divinité transcendante. Fondée sur la relation et le conflit entre amour humain et amour divin, elle se rattache peu ou prou au schéma initiatique. Le héros suit un parcours christique où s'élève par une série de transformations angéliques. (Retat, 1980: 118)

Observons donc la manière dont s'écrit cette divinisation dans *Indiana*:

Dans le sein de Dieu m'attendent les félicités que rêvait mon enfance. C'est là que tu m'aimeras Indiana; c'est là que ton intelligence divine, dépouillée de toutes les fictions menteuses de cette vie, me tiendra compte de toute une existence de sacrifices, de souffrance et d'abnégation, c'est là que tu seras mienne, ô mon Indiana! car le ciel c'est toi. (*Indiana*: 328)

Raymon peut s'écrier à Indiana: «Le ciel c'est toi»: parée de toutes les perfections, l'être aimé Indiana est aussitôt promue au rang de divinité, placée *ipso facto* dans un univers sacré. Il faut souligner aussi que l'imminence de la mort renforce cette divinisation de l'autre?

Angéline ou la sacralisation de la souffrance d'amour

Angéline ne peut faire de Maurice un dieu parce que leur couple meurt très tôt et qu'elle est alors tout entière tournée vers son père. Mais d'une certaine manière, c'est bien l'absence de l'amour qui sera sacralisée. Dans tous les «Feuillets Détachés» court le thème du sacrifice, et l'étymologie même du terme est riche d'enseignements. Il est vrai que l'ambiguïté de la perte (mort du père et séparation d'avec Maurice) influence directement la plainte d'An-

géline. Qui ou que pleure-t-elle? En tout cas, c'est bien d'une blessure d'amour qu'Angéline offre le sacrifice.

Elle utilise le registre religieux pour dire sa douleur, illustrant une fois encore que la religion part du fait que nous sommes séparés, comme le disait plus haut Julia Kristeva. Une fois encore, le langage du désir est bien le langage du manque.

De nombreux critiques ont relevé le masochisme d'Angéline qui s'établit avec un Dieu janséniste, un Dieu censé aimer la souffrance. Margaret Sterns remarque que «de sa religion, elle ne semble retenir aucune idée de l'amour de Dieu, seulement le masochisme et la culpabilité» (Sterns, 1986: 58).

Ces dernières réflexions nous permettent d'arriver à l'ultime quête des héroïnes et de découvrir ce qu'elles recherchaient obscurément dans leur marche mystique.

La quête d'une vérité: Indiana ou l'abolition des différences

On a vu plus haut que le suicide de Bernica était chargé de nombreuses références religieuses, «Indiana et Ralph choisissent de se précipiter dans le Bernica pour retrouver l'union avec la sacralité cosmique et ce, imprégnés de pensées hautement religieuses» (Vareille, 1983:133).

En quelque sorte, ce suicide récapitule toutes les souffrances et errements des héros qui prennent alors leurs sens et trouvent leur réponse. Ralph appelle Indiana à s'unir à lui dans la mort, ce que d'aucuns ont pu décrire comme un retour symbolique au sein maternel, ou un rite d'initiation, ou encore une naissance, un baptême. Ralph dit en effet à Indiana: «Depuis le jour où tu m'as juré de quitter la vie avec moi, j'ai nourri cette douce pensée que tu m'appartenais, que tu m'étais rendue pour ne jamais me quitter, j'ai recommencé à t'appeler tout bas ma fiancée» (*Indiana*: 328).

Les fantasmes fusionnels d'une union éternisée dans le néant de la mort sont très forts ici et on y voit affleurer le désir d'abolition des différences. Georges Poulet rattache ce désir à une problématique sandienne beaucoup plus large dans laquelle il perçoit l'influence de Leroux: «Pour une grande part, l'union universelle des êtres est l'effet direct de l'évanouissement naturel des différences. Par-delà l'effacement de ce qui sépare, se développera une conscience commune de ce qui unit» (Poluet, 1985: 81).

Pour Angéline, l'enjeu sera bien différent.

Angéline: la terre ou le ciel?

Nous avons souligné plus haut quel déchirement avait été pour Angéline la disparition de son père. Dès lors, sa foi religieuse se trouve bouleversée, cette évolution se situe dans une constante opposition entre la terre et le ciel:

(...) lorsque le prêtre récita le *De Profundis*, moi, prosternée sur le pavé de la chambre, du fond de l'abîme de ma douleur, je criais encore à Dieu: Que votre volonté soit faite.

Quand je me relevai, on avait couvert son visage, et pour la première fois de ma vie, je m'évanouis.

En reprenant connaissance, je me trouvai couchée sur l'herbe. Je vis Maurice penché sur moi, et je sentais ses larmes couler sur mon visage. Le curé de Valriant me dit alors: «Ma fille, regardez le ciel». Ma fille... Ce mot que mon père ne dirait plus jamais, me fut cruel à entendre. Et me tournant vers la terre, je pleurai. (...)

Ah! je voudrai penser au ciel. Mais je ne puis. Je suis comme cette femme malade dont parle l'Évangile qui était toute courbée et ne pouvait regarder en haut. (*Angéline de Montbrun*: 163)

Le Père Missionnaire lui intime un ordre sans appel sous forme de question: «Pourquoi toujours regarder la tombe au lieu de regarder le ciel? Pourquoi le voir où il n'est pas?» (p. 228). Mais cette conscience douloureuse d'Angéline se révoltant contre la mort, réclame seulement cette part du doute. Évoquant sa mort, elle écrit: «Je crois à la communion des Saints, je crois à la résurrection de la chair, je crois à la vie éternelle. Je crois, mais les ténèbres qui couvrent l'autre vie sont bien profondes» (*Angéline de Montbrun*: 216).

On voit bien que tout le déchirement d'Angéline tient dans ce «mais». Au terme de son itinéraire, Angéline aura ainsi découvert plus profondément ce que renfermaient les mots sacrés et sa profession de foi n'en a ainsi que plus de valeur.

En conclusion, on peut remarquer que, dans les deux œuvres, si la thématique religieuse est très riche, elle est pourtant traitée de manière très différente.

Le cheminement religieux d'Indiana la mène d'une situation où elle était objet (divinisé certes mais néanmoins un objet) à la renaissance de Bernica. En chemin, il lui aura fallu briser bien des idoles, se séparer de nombreux discours fallacieux s'appuyant sur Dieu pour mieux l'opprimer.

D'une certaine manière, Angéline, à travers sa quête religieuse, doit apprendre, elle aussi à trouver dans les mots des significations ou des réalités qu'elle ignorait. La vie religieuse semble être pour ces héroïnes le moyen d'accéder à une intériorité, à une connaissance et à la découverte de leur vérité propre.

Bibliographie

- Bailbé, J.-M. (1980): «Amours romantiques, amours frénétiques», in Viallaneix, P. et Ehrard, D. (éds.): *Aimer en France 1760-1860*, I, Faculté des Lettres et Sciences humaines, Clermont-Ferrand, 216-229.
- Bataille, G. (1974): *Théorie de la religion*, Gallimard, Paris.
- Frapplier-Mazur, L. (1984): «Code romantique et résurgence du féminin dans la *Comtesse de Rudolstadt*», in Coste, D. et Zérafra, M. (dirs.): *Le récit amoureux*, Champ Vallon, Seyssel, 52-68.

- Godin, A. (1986): *Psychologie des expériences religieuses: le désir et la réalité*, Le Centurion, Paris.
- Kristeva, J. (1992): «Entretien», *L'amour et les femmes, Cahiers du GRIF*, Bruxelles, 65-98.
- Laniel, D. (1983): *Révolte et résignation: la fonction du mythe dans Angéline de Montbrun*, Université de Mac Gill, Montréal.
- Michaud, S. (1991): «Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires», in Fraisse, G. (dir.): *Le dix-neuvième siècle*, in Duby, G. et Perrot, M. (dirs.): *Histoire des Femmes en Occident*, Plon, Paris, 147-173.
- Pohier, J. M. (1968): «La paternité de Dieu», *L'Inconscient*, 5, 3-51.
- Poulet, G. (1985): *La pensée indéterminée*, PUF, Paris.
- Retat, L. (1980): «L'Évangile éternel et la philosophie de l'histoire du XIX^e siècle (George Sand, Michelet, Renan)», in *Romantisme et Religion*, PUF, Paris, 117-142.
- Rossard, J. (1982): *Pudeur et romantisme*, Nizet, Paris.
- Sterns, M. (1986): *Le couvent dans l'œuvre de Laure Conan, Claire Martin et Anne Hébert: idéologie, expérience, contestation*, Thèse de M. A., Queen's University, Ottawa.
- Vareille, J. P. (1983): «Fantasmes de la fiction-fantasmes de l'écriture», in Vierende, S. (dir.): *George Sand*, SEDES, Paris, 128-145.
- Vernant, J.-P. (1979): *Religions, histoires, raisons*, François Maspero, Paris.
- Wingard, K. (1978): *Socialité, Sexualité et les Impasses de l'histoire. Évolution de la thématique sandienne d'Indiana (1832) à Mauprat (1837)*, *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia*, 41.

***Enfance* de Nathalie Sarraute: une voix scindée**

Lina Avendaño Anguita

Universidad de Granada

Pour Pierre Mertens «quand on décide de dire *Je*, quelque chose doit se passer. Quelque chose doit se casser» (1990-91: 56). Justement, dans *Enfance*¹ de Nathalie Sarraute, l'évocation du souvenir ne se produit que sous l'effet d'une *déchirure*. Celle qui permet de démonter les mots de l'enfance singulière et d'arracher à l'univers *tiède et doux* d'une existence, un sujet authentique. Cette quête de l'authenticité se manifeste dès le début de l'œuvre par la volonté de préserver *le tremblement, le vacillement* «qu'aucun mot écrit, qu'aucune parole n'ont encore touché» (*E*: 9). Et, si un retour au(x) lieu(x) commun(s) de l'Enfance se laisse appréhender dans l'universel qui s'y cache, ce n'est que pour mieux en dénoncer le stéréotype. Appelé à esquiver les trompe-l'œil de l'anecdote, le narrateur retrouve cependant l'intact dans le vécu. Il y parvient, en effet, par une mise à distance de son propre moi que cristallise la voix du double. Mais, également, par la mise à distance de la voix de l'autre, incarnée dans ces mots trop précis pour ne pas être suspects au sein d'une autobiographie qui ne prétend pas restituer l'histoire de l'auteur. L'intérêt n'étant pas la reconstruction de traits biographiques, Nathalie Sarraute cherche à retrouver sa vie dans la vie de son texte².

Sous cette perspective, la mise en mots devient la mise en scène qui, comme pour G. Flaubert, «fait à tout moment osciller la réalité, révélant qu'elle est un trompe l'œil»³. Cette pratique littéraire, qui «prétend prolonger la démarche flaubertienne et y greffer sa pratique artistique» (Adert, 1996: 176), nous permet donc de dire que *Enfance* c'est bien Nathalie Sarraute. D'emblée, l'enfance recréée est celle des tropismes (Asso, 1995: 56), plus que

1 Le sigle *E* renvoie à l'ouvrage publié chez Gallimard en 1983.

2 «Nathalie Sarraute passe à ce qui importe en effet plus que tout: non plus les réactions mais la création de l'écrivain. Le moment où il écrit. Cela non plus n'avait jamais été observé avec minutie, exprimé avec ce bonheur» (Mauriac, *L'Arc*, 1984: 34).

3 Nathalie Sarraute applique ce commentaire à *Madame Bovary* dans son article «Flaubert le précurseur», in *Paul Valéry et l'Enfant d'éléphant*, 1965, p. 84.

jamais présents. L'enfance, entendue non comme lieu particulier d'une vie ou d'un universel mais comme évocation d'une origine intacte, de ce qui n'a pas été touché, s'avère propice à l'avènement de mouvements intérieurs dont la *virginité* est une condition nécessaire.

Contrairement à la méthode proustienne, engagée à rendre compte des moments passés d'une vie, le projet sarrautien vise une prise de conscience de soi au moment même de l'expérience. Dès lors, s'engage une rupture qui atteint l'essence du sujet. Le Je opérant sur les deux registres, le passage du récit au discours exige la distinction «du moi narrateur et du moi de l'action»⁴. Or, la polyphonie qui en résulte provient de la scission du Moi, incarné dans une voix narrative scindée. En dépit du récit à la première personne, orienté à une perception intérieure en cours, l'intrusion du métadiscours (Van den Heuvel, 1985: 111) dans le récit marque une activité narrative analytique qui ne manque pas de montrer le parallélisme entre les mouvements de la conscience et l'agencement du récit. Si le métadiscours escorte l'histoire, suggestions ou corrections à l'appui, en vue de refouler toute adhésion *au petit fait vrai*, l'intrusion de l'auto-récit (Cohn, 1981: 168) dans le discours est signifiante dans la mesure où celui-là contribue à son tour à désarçonner ce dernier. La voix du double en résulte tout aussi abîmée. Et, en effet, comme les paroles rapportées de l'enfance, elle n'est pas à l'abri du soupçon. La composition tâonnante du texte coïncide, de la sorte, avec l'approfondissement graduel du sujet de conscience. L'auto-récit met en branle l'introspection qui dans un processus de dilatation extrême arrive à déployer un mouvement pourtant fugitif. Le lecteur assiste alors à l'avènement progressif d'une sensation en cours, livrée dans son développement. Survient une prospection projetée en deux phases. L'une, dominée par le métadiscours, empêche l'épanchement complet de l'objet ciblé, du moi de l'action. L'autre, privilégiant le sujet de conscience et la sensation qui l'habite hors des mots, véhicule l'auto-récit.

Souvent, la part de récit, restreinte, interrompt brièvement l'auto-exégèse qui relie l'énoncé à l'acte de production. L'unisson des voix qui en découle favorise l'irruption momentanée de l'énonciateur. Et, si le métadiscours échoue dans l'accès au mot juste, il a pour effet indirect d'extraire une première strate. Il s'agit d'une première couche intérieure par laquelle l'effet du mot sur le sujet de l'action laisse voir «comme devant ce mot ce qui est là se rétracte...» (*E*: 9). Le lecteur n'a aucun mal alors à entendre la voix du sujet

4 La distinction entre «moi narrateur» et «moi de l'action» est signalée par Léo Spitzer dans son essai sur Proust en 1922 et repris dans *Études de style*, 1970: 397-473. Faisant usage de cette terminologie, Dorrit Cohn affirme que «la relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et son propre passé est parallèle à celle qui existe entre un narrateur et son héros dans un récit à la troisième personne. La nature et la distance entre le sujet et l'objet, entre «le moi narrateur» et «le moi de l'action», déterminent ici aussi tout un éventail de styles et de techniques, analogue à ce qu'on a analysé précédemment dans le chapitre consacré au psycho-récit dans le récit à la troisième personne» (Cohn, 1981: 167).

de conscience, à la frontière de l'auto-récit et du monologue auto-narrativisé (Cohn, 1981: 192-193).

La consonance des voix rassemble, ainsi, le Je narrateur et le Je de l'action. La voix narrative se trouve de fait contaminée par celle du sujet de l'action, sujet qu'elle tente de sonder. Par contre, l'écart s'impose entre le sujet focalisateur externe et le focalisé interne⁵. En effet, le Je qui tente de percer ce qu'il éprouve se regarde à distance. Tout le paradoxe du texte sarrautien est là: «Adhérer pour vivre avec, prendre ses distances pour mieux voir» (Weissman, 1978: 72).

Aussi, l'apparition de la sensation est-elle de courte durée. Éphémère, elle disparaît à l'avantage du processus de quête. Il s'agit bien de montrer et de dire autant l'effet du mot sur le sujet⁶ que l'incapacité du mot à nommer. Ce n'est que dans une deuxième étape, en l'absence d'exégèse, que la prospection atteint les couches les plus profondes. Cette exploration, où chaque strate conduit à un dépouillement plus grand de la sensation, se réalise par un sondage graduel que l'énonciation se charge de rendre. Par leur synchronisme, l'affectivité et le raisonnement font valoir la consonance du métadiscours et de l'auto-récit. Se déroulant simultanément aux événements racontés, c'est-à-dire à la sensation en cours, la narration «ne peut avoir d'analogue dans le monde réel» (Cohn, 1997: 46), où l'analyse du vécu a lieu à posteriori. En cette circonstance, *un présent irréel* (ibid.), coupé du monde tangible des apparences, met l'accent sur l'univers des tropismes.

À se regarder de trop près, le sujet de conscience se perd dans sa propre vision, et l'expansion du mouvement intérieur finit par envahir son champ visuel. Pour Frida Weissman, il s'agit d'un phénomène d'après lequel:

Comme au microscope, au fur et à mesure que l'objet observé s'éloigne du foyer ses contours s'estompent pour disparaître complètement, ainsi les traits qui contournent la personnalité du personnage sarrautien tendent à pâlir jusqu'à ce que l'individuation devienne impossible. (Weissman, 1978: 72)

L'auto-récit, envisagé de la sorte, cède à une sous-action essentielle au mouvement de perceptions vagues et innommables, mais pourtant, bel et bien ressenties. Toute distance chronologique évincée, la vie intérieure vécue avec intensité, dans son avènement, crée une subjectivité dont le moi autobiographique n'est plus que l'ombre infidèle et inexacte. Le sujet de conscience, au profil anéanti, laisse paraître son essence véritable comme substance immatérielle. Perméable, il se laisse pénétrer de n'importe quelle image susceptible de rendre compte d'un monde de sensations en mouvement. Il en résulte une transmutation par laquelle le sujet devient reflet changeant, instable et vague. Reste une conscience à l'écoute d'elle-même; le sujet de conscience et ses sensations se livrent en symbiose dans le vécu.

5 Dans le sens accordé par Pierre Vitoux (1982).

6 Le sujet de par son hétérogénéité se rapporte ici autant à l'énonciateur qu'au locuteur.

Puisque «la conscience qui observe doit se glisser dedans et en même temps rester dehors» (Weissman, 1978: 72), le fait de raconter à la première personne des perceptions intérieures en cours semble poser problème: «Quand le tropisme se présente comme une phrase à la première personne contenant un verbe de mouvement, je ressens en tant que lecteur, le même malaise que me procure le texte en monologue intérieur qui transcrit le comportement ou la position du corps» (Weissman, 1978: 72).

Or, ce conflit cesse d'exister dès que l'on sépare le moi narrateur du moi de l'action. Que la focalisation interne permette la coïncidence du focalisateur et du focalisé est possible et nécessaire. Le manque de recul facilite la transcription, non pas d'un comportement du personnage-narrateur, mais d'un mouvement intérieur que des actes irréels reproduisent. Se déploie une sous-action que le style décousu s'applique à mimer. Propositions infinitives — «va se perdre, se fondre» (E: 9)—, substantifs —«les briques roses, (...) l'air qui vibre, (...) des ondes de vie» (E: 9)— inscrivent dans la construction elliptique, l'instantanéité de pulsions internes que le récit est censé reproduire. D'après Dorrit Cohn: «Tout comme le langage qui profère l'expérience subjective d'une tierce personne, celui qui met en mots l'expérience d'une première personne sans distance temporelle fait référence à une créature artificielle» (Cohn, 1997: 46). Le moi de l'action, ainsi «séparé du discours du monde réel, reste protégé de la confusion possible avec l'autobiographie» (Cohn, 1997: 46).

Par conséquent, l'artifice atteint à la fois le sujet et son monde intérieur, creuset de sensations insaisissables, qui, ineffables, ne se livrent que comme simulacres. Simulacres que véhicule une sous-action: la présentation, au présent, de la conscience à la première personne favorise non seulement l'illusion d'une coïncidence entre le vécu, l'écriture et la lecture mais aussi l'illusion d'accès à une certaine profondeur, qui détachée des qualités individuelles, permet à chacun de s'y retrouver.

La consonance dans l'auto-récit, rassemblant la voix du narrateur et du personnage, n'est pourtant pas maintenue sans que l'irruption d'un métadiscours, pour bref qu'il soit, produise une rupture dont le caractère prévisible fait de la lecture un univers de suspicion, où le lecteur est constamment sur le qui-vive, et force à la fois la prospection. L'ambition de Nathalie Sarraute étant de rendre visible surtout l'engrenage qui systématiquement sous-tend l'impact du ressenti, l'identification au narré est contrecarrée. Une convention, propre à l'écriture sarrautienne, veut qu'à toute perception succède une analyse dont l'apparition interdit une adhésion quelconque. Or, qui dit analyse dit décomposition, dissection, inspection de la voix narrative par un acte non pas tant d'omniscience que de circonspection.

Si la quête du mot juste échoue pour dire le déroulement du vécu et son effet sur la conscience, le métadiscours arrive à *ouvrir* toutefois une couche plus profonde. Celle où le sujet, envahi, possédé par la sensation ciblée, finit par disparaître dans l'indifférencié: «Jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela (...) dans l'air qui vibre...» (E: 67).

Arrivés à ce point, force est de constater le parallélisme des deux moments associés à différents niveaux de conscience, que la conjonction *mais*⁷ sert souvent à opposer. En effet, le moi narrateur ne cache pas le processus d'investigation qui prétend percer la sensation ressentie. Le regard porté sur le focalisé ne connaît aucun privilège: il est dès le début limité et partiel. La consonance, qui assimile le moi narrateur au moi de l'action dans l'auto-récit, s'explique par le phénomène selon lequel celui qui regarde et fouille succombe à la vision: il y est irrémisiblement attrapé. Dès lors, la sensation se livre à mesure qu'elle traverse le sujet, relevant une couche intérieure plus profonde. Transmise par le sujet de conscience lui-même, cette vision de soi n'épargne pas au lecteur un sentiment d'étrangeté qui le mène à reconnaître «la créature artificielle» (Cohn, 1997). Car, seule une perspective où le sujet est à envisager comme produit factice rend loisible d'allier deux mécanismes apparemment incompatibles; la représentation d'un univers qui échappe au contrôle conscient du sujet et la prise de conscience de soi. Et, c'est que chez Nathalie Sarraute, l'acte de cognition est déterminé par une attitude plus perceptuelle qu'omnisciente. Le savoir rejoignant l'ordre du connaître, du vivre et du sentir s'intègre ainsi au percevoir.

D'emblée, la phrase «je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi» (*E*: 67), ambiguë quant à son statut, se laisse plus facilement définir par ce qu'elle n'est pas que parce qu'elle est. Il ne s'agit évidemment pas d'une parole consciente du personnage —Nathalie Sarraute enfant.

Après avoir traversé le champ d'observation agrandi qui permet de capter les mouvements de sensations vues en transparence, la prise de parole du moi narrateur efface, en quelque sorte, l'événement, arrête le récit et impose sa présence comme sujet de conscience. Sous forme de paroles rituelles, le discours accomplit l'acte de symbiose par lequel le narrateur devient lui-même l'événement. L'abolition de toute distance n'étant possible qu'au profit d'une présence sans profil, livrée comme pure sensation, l'adhésion au *personnage* —Nathalie Sarraute enfant— s'avère inutile. D'emblée,

Pour le lecteur averti, il est évident que celui qui s'imagine effectuer ces menus mouvements ne saurait être autre que l'auteur («l'écrivain, en toute honnêteté, parle de soi», avait écrit Nathalie Sarraute). Mais qu'importe: il y a longtemps que ce lecteur ne lit plus pour se donner une illusion quelconque, mais pour assister à une aventure autrement passionnante, celle de l'écriture. Paradoxe du texte littéraire dès lors: une longue recherche de l'abolition de la distance a abouti de nos jours au besoin d'en instaurer une nouvelle. (Weissman, 1978: 78)

L'analyse que nous venons de proposer prétend donc montrer combien le processus de remémoration est loin d'une reconstitution précise et fidèle. Puisque l'objectif de Nathalie Sarraute est de récupérer une sensation primi-

7 Nous reviendrons sur l'emploi de ce connecteur, qui demande une analyse spécifique.

tive, au-delà du petit fait vrai, dans un univers intérieur où toute identité se perd et se dissout, l'évocation devient l'exploration des couches profondes d'un sujet labile. Affleure une réalité en éclipse dont l'apparence apparaît et disparaît tout aussitôt, sous l'effet d'une cause extérieure. Les tropismes n'affectent pas seulement le sujet, ils atteignent également la structure même de l'œuvre. En effet, à la source de chaque fragment —de chaque reconstitution de ce que le narrateur «a dû ou cru éprouver» (E: 172-173)— un mot ou une parole ciblés déclenchent l'écriture, donnent le branle au récit⁸.

La naissance des tropismes se joue, par conséquent, dans l'arrachement aux mots usés, qui ont déjà trop servi, puisqu'on y reconnaît tout de suite l'univers familier. Aussi, dans la mesure où l'écriture de *Enfance* est l'enfance de l'écriture (Newman, 1976: 37), le portrait devient un acte, vécu comme déchirement qui mène le sujet à son émancipation. Et, en effet, plus la séparation des mots *sacrés* de la mère se révèle définitive, plus la libération du monde calfeutré, *tiède et doux, du petit fait vrai*, est grande.

Sous le signe de l'instable, dans un univers précaire, puisque rien ne peut y être fixé ni établi, des scènes divergentes surgissent tour à tour, livrant une fiction composite où toute perception appelle inmanquablement son contraire. C'est par le biais du ressassement des mots de l'enfance, réduits à de simples poncifs, que la sensation dépiquée s'étiole, prête toutefois à resurgir ailleurs. Il en résulte une histoire anémiée et niée, réduite à des conjectures, qui dessinent des scènes imaginées, remémorées, ou encore des scènes en sursis⁹. Nombreux sont les passages qui montrent comment les mots rapportés et les voix qui habitent l'enfance perdent leur valeur iconique. En purs signifiants, ils agissent alors en tant que catalyseurs et le souvenir qu'ils vé-

8 Des paroles rapportées, figées, mises à distance, qui inaugurent non seulement le premier fragment mais le roman lui-même, signalent dès le début une remémoration sujette à caution: «Évoquer tes souvenirs d'enfance» (E: 7). Nombreux sont les fragments construits autour de mots que le souvenir a stéréotypés:

«Aussi liquide qu'une soupe» (E: 14-18); «Ta grand-mère va venir te voir» (E: 25-26); «Si tu le touches tu meurs» (E: 27-28); «Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe» (E: 83-88); «Elle est plus belle que maman» (E: 91-103); «Tu reconnais Véra? Tu t'en souviens?» (E: 111-112); «Je suis heureuse ici» (E: 113-116); «Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère» (E: 120-122); «Ce n'est pas ta maison» (E: 130-132); «Laisse donc, femme et mari sont un même parti» (E: 75-76); «Tiebia podbrossili» (...) «on t'a abandonné» (E: 182-184); «Pourquoi ça ne se fait pas? (...) Parce que ça ne se fait pas» (E: 187-192); «Mon premier chagrin» (E: 207-217).

9 Il est évident que Nathalie Sarraute n'abandonne pas son objet. Le désir de prendre sa retraite, «la volonté de se ranger» (E: 8) lui sont étrangères. D'après Pierre Mertens «on voit bien comme le projet autobiographie s'accommode d'une stylisation, et même la réclame. (...) Lorsque l'écrivain éprouve la nécessité de descendre, à son tour, dans cette arène, il peut en venir à cette extrémité non pour trahir la littérature, mais pour se renouveler comme littérateur. Pour rebondir. Pour se réinventer. Sait-il ce qu'il lui advient et pourquoi il le réalise? Jusque-là, il s'épargnait, prétendument, de retourner au réel, ou ce qu'il appelait ainsi. *Enfance*, de Sarraute, pose le problème avec beaucoup d'humour —celui-là même dont elle fait montre dans son oeuvre (...). Aucune abdication des moyens littéraires propres à l'auteur» (Mertens, 1990-91: 56-57).

hiculent, entamé et affaibli, s'ouvre au virtuel, «s'envole dans la fiction» (E: 41), réduit à une simple conjecture.

Que l'irruption du mot éveille un souvenir chez le narrateur, qui s'acharne à récupérer, à revivre quelque chose de pressenti dans une vision toujours approximative, résultant d'une approche vacillante et incertaine, et l'anecdote s'étiolo au profit d'une sensation qui ne concerne plus que le présent du narrateur. Car, c'est bien le narrateur qui devient le moi de l'action au détriment de l'enfant Nathalie Sarraute, devenu personnage de fiction, d'emblée inapte à laisser voir un passé irrécupérable. Dès lors, les voix qui traversent l'œuvre sont tout aussi inconsistantes que l'histoire qui les rapporte.

La coexistence de l'imparfait et du présent sert ainsi, non seulement à agencer l'alternance de différentes couches d'une perception plurielle, mais à rendre la simultanéité de sensations que le langage, linéaire et successif, ne peut transcrire. Reste le glissement de l'extérieur à l'intérieur, de l'apparence d'une histoire, refoulée, à une réalité différente ressentie dans le vécu; reste le déplacement d'un niveau de conscience à un autre, du point de vue de l'enfant au point de vue du narrateur. Mais tout mouvement se double de son contraire et signale le sujet de conscience en faisant apparaître une nouvelle strate, extérieure, celle de l'écriture en cours. Il s'agit, là encore, d'une superposition de plans où le tropisme, qui révèle l'univers intime par une soustraction, reflète en abîme la mise en texte d'une déclaration de principes. Le dire et le dit s'allient à exécuter l'arrachement du monde *tiède et doux* d'une histoire personnelle afin de mieux atteindre l'essentiel, ce qu'aucun mot écrit n'a encore touché, ce qui «palpite hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant...» (E: 9) avant que cela ne disparaisse. Il s'agit de dire et de montrer, en même temps, la transgression que suppose l'acte d'écrire lorsque le narrateur perce les apparences pour dégager ce qui s'y cache, pour démonter l'intrigue qui n'est «qu'une grille conventionnelle que nous appliquons à la vie» (Sarraute, 1956: 10).

Bibliographie

- (1984): *L'Arc*, 95, (numéro spécial consacré à Nathalie Sarraute).
- Asso, Fr. (1995): *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, PUF, Paris.
- Adert, L. (1996): *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses Universitaires du Septentrion, Genève.
- Cohn, D. (1981): *La transparence intérieure*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1997): «Vies fictionnelles, vies historiques: limites et cas limites», *Littérature*, 105, 24-48.
- Lejeune, Ph. (1983): «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, 56, 416-432.
- (1986): *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris.
- Mertens, P. (1990-1991): «Du retour à l'autobiographie», *Revue de l'Institut de sociologie*, Université de Bruxelles, 53-65.

- Newman, A. S. (1976): *Poésie du discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Droz, Genève.
- Sarraute, N. (1956): *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris.
- (1957): *Tropismes*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1983): *Enfance*, Gallimard, Paris.
- (1986): *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant. Flaubert précurseur*, Gallimard, Paris.
- Van den Heuvel, P. (1985): *Parole, mot, silence*, Librairie José Corti, Paris.
- Vitoux, P. (1982): «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, 51, 359-368.
- Weissman, F. S. (1978): *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, Paris.

Méta-rêveries dans *Si les Sansoucis...*, de Jean-Claude Germain

Michel L. Bateau
Université de Valenciennes

Cette étude fait suite à celle présentée lors des réunions d'Alicante et consacrée à *Diguiddi, diguiddi, ha! ha! ha!*, nous renvoyons à l'introduction publiée au début de cette présentation¹. Signalons aussi qu'en raison des limitations inhérentes à la publication des *Actes*, notre analyse subséquente portant sur *Le Roi des mises à bas prix* n'a pu être incluse. Dans le contexte de la satire polémique de cette période troublée, mais créatrice, de l'histoire du Québec, Jean-Claude Germain entretient le songe récurrent d'une évasive souveraineté de sa Province, d'une sécession libératoire de l'ensemble du Canada anglais. Rêverie éveillée qui se déplace au gré de *flashes* multiples sous forme de sketches, qui se succèdent sous une apparente discontinuité scénarique. Impression justifiée par le fait que la rêverie de l'auteur sur les modalités de l'indépendance se focalise d'un groupe social à l'autre, en adoptant soit le langage du groupe concerné, soit son anti-langage, ou encore le ton didascalique de la fausse objectivité. Cette mixtion des personnages représentant les strates sociales de la polémique et l'interaction de leurs modalités d'expression trouve son unité dans la réitération plus ou moins chronique d'une revendication d'indépendance du Québec, pessimiste et obstinée.

Dans *Si les Sansoucis*²..., représentée en 1970, le droit à la dérision s'impose dès les premières répliques sous le personnage du clown morose: «Y as-tu quèque chose de plus trisse au monde qu'un bouffon?» (S: 110). Les protagonistes, à la différence du Gringoire de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, étendent un rire dériseur à toute la société des nantis. Mais par contraste, c'est par un jocal populaire qui se venge de la superbe des classes dirigeantes. L'implication polémique est évidente, car après avoir évoqué le «bouffon fédéraliste» et le «bouffon fachisse» (S: 111), Tharaise et Chlinne Sansouci vont dériser sur le thème de la bouffonnerie gouvernementale:

1 Cf. Bateau, M. (2005): «L'Espace de la dérision chez Jean-Claude Germain», in Sirvent Ramos, A. (ed.): *Espacio y Texto en la cultura francesa*, I, Universidad de Alicante, 487-502.

2 À partir de maintenant, S suivi du numéro de page.

Chus assez vieille pour à-savouère qu'on peut pas faire rire le monde par derrière... en leu donnant des coups d'pieds dans l'cul... S'PAS NATUREL! S'peut-ête des tours à jouer à ceux qui sont élus pour en r'cevouère... s'peut-ête des farces à s'faire ente fous pour amuser ceux qui r'gardent... Après toute, on les paye pour nous faire rire, pis plus y en a, à barre d'L'État, plus on rit... s't'un droit... NOTE DROIT de ne pas s'laisser GOUVARNER par qui que ce soit! Pis GOUVARNER que çé que çé si çé pas vouloir mette le rire au pas, vouloir forcer le monde à rire pareil, en même temps, ensembbe... pis quand l'monde rit pas comme s'tait prévu... d'LEU FAIRE PEUR... POUR RIRE... CH'SAIS PAS si vous l'savez MAIS rire de peur, S'PAS NATUREL! (...) Y a des gouvernements d'bouffons qu'y trouvent ça drôle... (S: 112)

On passe du rire aux implications du «rire aux larmes», lorsque les acteurs chantent «sur un air connu» une parodie burlesque et dérisante de la Mar-seillaise: «AUX LARMES CITOYENS» (S: 113), calembour facile qui tend à des-celler de son piédestal la solennité de l'hymne national. Ce que souligne le commentaire désabusé, et prudent, de Tharaise: «Ben moué ch'dis: S'TAIT PAS LA PEINE!». Cependant, la violence, lors d'une revendication de souve-raineté pour l'identité nationale, s'est considérablement accrue depuis *Di-guidi*, elle s'explique par les événements politiques qui sont depuis intervenus. De fait, l'enlèvement d'un Conseiller économique britannique, qui décédera lors de sa séquestration, a servi de prétexte à une occupation du Québec par l'armée fédérale, sur la demande du gouvernement libéral du Québec. Son premier Ministre était alors Robert Bourassa, et le «Prime Minister»³, appartenant également au parti libéral fédéral, était un Québécois de traditions anglophone et francophone: Pierre-Elliott Trudeau. Tous deux étaient avocats de formation, nantis, ce sont des Sansoucis. D'où le fort mé-contentement des partisans populistes de la souveraineté envers cette bour-geoisie anglicisée.

L'espace de la dérision est donc nettement dirigé contre ses gouvernants, ce faisant, il n'est plus si fortement dominé par l'auto-dérision précédente. J.-C. Germain précise dans son introduction qu'il s'agit d'une «sotie» québécoise, il en décrit la vocation comme étant «ce genre dramatique qui faisait rire les badaux au XV^e et XVI^e siècle et qui est fondé sur cette idée que la planète terre est le royaume de la folie» (S: 100). Le cadre, ou espace, de l'action est celui d'un procès public, au cours duquel, les formes de la justice à l'anglaise sont en décalage avec une réalité francophone québécoise. Jeux d'avocats et de nantis, dans l'ostentation dérisante des formes légales, et du mobilier hié-rarchisé des Cours de justice⁴.

3 «Prime Minister» désigne le Premier Ministre fédéral, tandis que «Premier» désigne les Premiers Ministres des différentes Provinces qui composent la Fédération.

4 À ce propos, il serait intéressant de relever les niveaux de chaises d'une Cour ou tribunal d'établissement récent, nous avons en mémoire ceux d'Edmonton, dont les habitants aiment à souligner leurs affinités avec le Texas. On y noterait les magnifiques fauteuils capitonnés et mobiles pour les juges surélevés comme dans le théâtre des tréteaux, puis viennent au niveau du sol, les petits fauteuils ou chaises capitonnées des avocats, suivis par les chaises des

Reprenant les premiers mots du Prologue: «La terre est ronde... mais le monde est PLATTE!»⁵ (S: 107), celui-ci s'achève, par «La chanson du monde platte» qui sonne quelque peu à la manière d'un pamphlet politisé soulignant l'inutilité de la soumission à un processus démocratique contrôlé par le Pouvoir:

S'tait pas, S'tait pas la peine/D'partir en peur/D's'guérir d'la grande noirceur/POUR/R'tomber en quarantaine

S'tait pas, S'tait pas la peine/D'crier Duplessis/Pis d'nous traiter d'kétaine⁶/POUR/R'venir à chasse-galerie⁷

S'tait pas, S'tait pas la peine/D'traduire en bon français/Qu'la pauvreté s't'obscène⁸/POUR/R'faire des procès anglais

S'tait pas, S'tait pas la peine/D'aller courir sus à lune/Prouver qu'la terre est ronde

S'tait pas, S'tait pas la peine/Si toute s'qu'on voulait faire/C'est... d'APLAT-TIRE... le MONDE. (S: 113-114)

Cette allusion à la croyance des Anciens qui n'auraient pas admis la rotondité de la Terre, est ironiquement déplacée sur le monde, en tant qu'équivalent réducteur à la société québécoise. Le jeu verbal se fonde sur la permanence intentionnelle du thème selon lequel, quoi que l'on fasse, rien ne changera (tant plus ça change, tant plus c'est la même chose), et sur l'absence d'imagination politique, dont les «platitudes» sont renforcées par la permanence d'images en boucles, reproduisant à l'infini les mêmes séquences événementielles.

partis en présence, en retrait des avocats. Puis dans un espace fermé, des rangées de bancs scolaires destinés au public. Enfin, isolé dans un box surélevé et sur le côté de la scène, entre les juges et le public, un banc très ordinaire pour l'accusé déjà ostracisé. La boîte surélevée des témoins est plus confortable: il s'y trouve une chaise ordinaire. Le juge exerce un contrôle physique que renforce une différence de niveau qui le place en retrait, légèrement au-dessus de la boîte. Le témoin est bien publiquement coincé, prisonnier des juges et à la merci d'avocats évoluant librement. La présomption d'innocence est ainsi démentie par l'espace judiciaire, ses meubles et les modes vestimentaires qui y prévalent. Il est aisé de vouloir y retrouver un espace de la bouffonnerie et, pour la magistrature et ses satellites, de croire en l'illusion de l'exercice d'un pouvoir au négatif et discriminatoire.

5 De l'anglais «flat», tout ce qui est plat, couché, étendu à plat et peu doué, par extension ennuyeux.

6 «Kétaine» (quétaïne: vêtements voyants et démodés) mais ici, de «quêteux»: quémendeur, mendiant.

7 Ronde nocturne des sorciers et des loups-garous. Mythe canadien français, inspiré par le «portage», suivant lequel des personnes seraient transportées dans les airs par l'action du diable, en pirogue volante. L'utilisation des moyens du bord fendait silencieusement les nuages aurait pu être autrement poétique (comme les archaïques vaisseaux de sable de la planète Mars rêvés par Bradburry), mais cette croyance ressortit quelque peu à une imagination bricolée au feu de bois. Signifie également «fête» dans un débit de boisson. Pour les contes sur la chasse-galerie on citera «Tom Caribou» in Fréchette, L. (1974): *Contes de Jos Violon*, L'Aurore, Montréal, 35-50; et Fowke, E. (1979): *Folktales of French Canada*, NC Press, Toronto, 116-124.

8 Que la («poverty») pauvreté est «obscène», ce dernier vocable est utilisé dans son sens anglais: certes, obscénité mais désignant surtout une inacceptable incongruité.

Le procès oppose Chlinne et Tharaise —avocates jouant les avocates—, à Farnand qui reste lui-même, soliloque et ne comprend rien au procès. Le décalage entre les personnages est souligné par le recours à un langage particulier correspondant au niveau social du personnage. En outre, un musicien sommé de décliner son identité se voit contraint de se déclarer «coupable», parodie des applications du droit anglo-saxon, où le présumé innocent est, d'entrée de jeu, sommé de se déclarer «guilty or not guilty» afin que la procédure puisse suivre son cours⁹. Procédé moliéresque où les coups de bâtons sont remplacés par des sommations, et entraînent pour la victime l'expression formelle d'une culpabilité parfois inexistante. Ici, coupable d'être présent, comme le peuple québécois le serait d'exister.

La parodie des procédés de justice est menée comme une farce bouffonne au cours de laquelle le respect des formes anglo-saxonnes est tourné en dérision par le Québécois moyen, pour lequel elles s'avèrent inadaptées. L'objet du litige est une «tabbe», la table de famille des Sansouci, un bien de famille dont Farnand finalement héritera. Héritage symbolique qui le rendra impuissant. Cette table autour de laquelle sont réunis tous les Sansouci, représente la contrainte des traditions sociales et des intérêts liés de famille. Farnand accédant à la propriété entre dans le capitalisme, perd son indépendance et doit assumer la direction du «bureau», soit, le «Board». La grande table des bureaux de direction, autour de laquelle se réunissent ceux qui composent le dit «Board» d'une société (ainsi a-t-on dans une Université, un «Board of Regents» ou un «Board of Governors»). Ambiguïté de la méta-rêverie, puisque le meuble symbolise les êtres. Cette rêverie passe d'un élément à l'autre, posée sur la table, elle s'étale sur le board, transposant sa dérision de l'un sur l'autre, par un mouvement oscillant au gré des versatilités des vents polémiques.

Une autre entité ambiguë de la meta-rêverie, l'auteur le souligne dans sa préface, est le «banc», traduction directe du «Bench». La langue française évoquant plutôt dans ce contexte le «banc d'infamie», celui des galériens, ce banc de l'accusé préfigurant une condamnation prochaine. Mais l'anglais «Bench» désigne le ou les juge(s). L'expression courante «approach the Bench», qui prélude à un entretien direct avec le juge, est ainsi assimilée à l'objet, et plaisamment détournée au profit du banc crapuleux ci-dessus désigné. La rêverie burlesque passe de nouveau d'un support à l'autre, et en adopte les langages contrastés. Les connotations sociales sont également présentes, le joual ayant pour effet de désacraliser l'espace judiciaire et l'insensibilité de ses attitudes figées. Le recours au banc meta-symbole souligne la perception de

9 Le gouvernement fédéral ayant adopté la loi sur le bilinguisme, au niveau procédural, elle ne sera jamais vraiment appliquée dans les provinces anglophones, sous des prétextes divers. Pour répondre d'une infraction mineure, la contestation d'une contravention pour stationnement prolongé, le juge anglophone ayant refusé l'usage du français, ce refus d'entendre la défense en français donnera prétexte à la Cour Suprême d'alors à réaffirmer une fois de plus l'usage éventuel du français à égalité avec l'anglais, hors du Québec.

l'indifférence, et de la fausse impartialité du dit banc-juge, envers ceux qui n'entrent pas dans son système judiciaire. Il est dénoncé comme étranger par le québécois Farnand. Deux modes de perceptions d'un même objet et système aboutissent à l'énonciation d'antagonismes identitaires. Ce qui ressortit à une incommunicabilité totale entre l'instance judiciaire et les citoyens francophones. En outre, après avoir dénoncé l'attitude du «Bench», figé en «langue de bois» de l'anglicisé, et s'adressant à Chlinne, Tharaise lui reproche son attachement aux biens matériels, gages du passé et de la prospérité à venir:

T'AS TROP D'AMBITION! TU VOUDRAIS T'IMPRIMER DANS E MEUBBES (...)
R'GARDE LE L'BANC CHLINNE SANSOUCI! R'garde lé! Y a besoin d'parsonne!
Y écoute parsonne le banc! y est jusse là parce qu'y l'ont mis là... pis
une fois rendu en bas, icitte, qu'y ait quèqu'un d'ssus ou qu'y ait parsonne, ça
change rien. ÇA CHANGE RIEN! TU PARLES TOUJOURS A UN BANC! As-tu
d'jà essayé d'parler à un banc, Chlinne, s'comme parler à un mur, toute s'que
tu peux faire çé d'fesser¹⁰ d'dans... Jusqu'à temps que t'aies pus d'forces... (...)
R'GARDE LE L'BANC! R'GARDE LE BEN! Y est jusse là, pis y va rester là tant
qu'y vont ête là... Y a l'temps, y est pas pressé l'banc, y a l'temps. (S: 138)

Cet «espace-court», réduit au microcosme de la querelle de famille, s'étend aussi à l'ensemble d'une société gérée par un Pouvoir judiciaire auquel elle ne peut se conformer ou dont elle bénéficie. Tel est le cas de la famille Sansouci, bourgeoisement établie, prétendument intégrée au système, mais qui en est néanmoins inexorablement exclue, à l'image d'une société franco-québécoise, victime des mythes judiciaires gérés par la majorité fédérale anglophone et ses minorités agissantes, hostiles à l'idée de souveraineté¹¹. Les Sansouci incarnent une classe privilégiée, celle des juges, avocats et politiciens, soutenus par les professions libérales. Il appert qu'ils n'ont pas d'inquiétude pour eux-mêmes, à part quelques dissensions entre familles nanties. Ils semblent néanmoins dépourvus de toute considération pour le bien de la collectivité. Ces attitudes imitées du «Bench» sont répercutées dans les strates sociales. Madame Sansfaçon, un personnage issu de classes populaires non-possédantes, voit son message et son existence systématiquement ignorés par cette bourgeoisie québécoise, dont elle ne saisit pas le mépris: «À chaque fois qu'on arrive pour parler, nous-z-autes les Sansfaçons, ça fait comme exiprès, s'toujours un tour qui compte pas... Pis, on dirait qu'aussi-tôt qu'on est sus l'borre d'ouvrir la bouche... toué Sansoucis s'trouvent une raison pour disparaître» (S: 147).

Les origines de cette classe dirigeante, et ses prétentions à une curieuse «gentry», sont éclairées par la mémoire populaire, lorsque Madame Sansfa-

10 «Fesser»: frapper.

11 Lors des référendums successifs sur l'indépendance, les minorités ethniques, linguistiques et religieuses montréalaises, ont pesé très lourd sur le résultat négatif de la consultation populaire, n'ayant pas le goût de tomber sous la coupe de Québécois purs et durs, non plus que de mettre en péril leur appartenance à la confédération canadienne.

çon en trace une historique revisitée qui affirme que cette bourgeoisie a toujours servi les intérêts de la Couronne d'Angleterre, au point d'être étiquetés «anglaise» par les Québécois démunis et ignorés. Le «Premier», P.-E. Trudeau, fait allusivement partie de la «dynastie» imaginaire de ceux qui se seraient «vendus» aux intérêts anglo-saxons:

Ben prenez, l'premier du nom, l'chevalier d'Sansouci, quand y l'ont envoyé à Wolfe pour e r'mette les clés d'Québec, parsonne voulait y aller, les Français taient trop occupés à faire leu valises (...) René là, tait à l'hôpital ente la vie pis a morre, fait qu'lui, y est allé... de r'culons... mais y est allé... PIS UN COUP D'CHANCE, y est r'venu avec une jobbe, les Anglais avaient hustement besoin d'un homme de confiance... même qu'après, à chaque fois qu'y ont eu besoin d'un homme de confiance, y ont toujours faite appel à un Sansouci... Çé bien simppe, toué grands-z-anglais qu'on a eu icitte¹² (...) ben tous ces-z-anglais-là, y avaient toujours un Sansouci derrière eux-z-autes pour les soutenir. (S: 149)

À l'aube de la troisième partie, le musicien se déclare «coupabbe» à qui veut l'entendre, c'est-à-dire pratiquement personne. Tharaise s'adresse au «banc» silencieux et malmené, et décrit le processus des automatismes de la culpabilité, estimant que si l'on plaide «coupable», on peut tout aussi bien rester au chaud dans sa cellule, car s'il y a procès, c'est uniquement pour en démontrer le formalisme. La provocation culmine lorsque Tharaise menace finalement de demander l'expulsion du banc-juge programmé, s'il s'avise de broncher. Dans ce Québec occupé par les Anglais, la rêverie de souveraineté se déplace ainsi du milieu politique au judiciaire. En réaction à cette vaine menace, Chlinne qui jouait alors le rôle du faux-juge, prend la parole, mais dans un anglais plus que sommaire, alignant une série d'expressions stéréotypées. Ces tronçons de phrases et interjections brutales lui servent de raisonnement, et le juge-*bench* en vient à menacer de faire intervenir les forces de police pour conserver le bien de la Couronne: «WE WANT THE TABLE». Mais Farnand rechigne à parler anglais: «ÉCOUTE CHLINNE! Faut pas trop m'en d'mander han? Moué, ch'parle déjà deux langues, chus parfait bilingue en joul pis en français... mais CELLE LA, J'L'ENTENDS PAS!» (S: 181).

C'est alors que le bon serviteur du Pouvoir canadien-anglais jouant l'irritation feint d'éprouver la colère retenue de l'Anglo-saxon assumant sa mauvaise foi. Elle «recourre», évoque et justifie la violence verbale, puis militaire, scénario bien connu et reflet direct de la réalité québécoise des années 70:

STOP PLAYING GAMES! (...) We won't stand for this kind of treatment! We won't stand for it! You 're not to make fun of us like that! no! Who do you think you're playing with boy? You don't know? Well, you'll learn, oh, you'll learn! We'll teach you the hard way! Get the army, get the police! they're due for another lesson! (S: 181)

12 La liste des «Anglais» ici cités s'achève par «Trudeau».

La pièce s'achève donc sur un pamphlet politique particulièrement violent sous l'apparence du monde en folie de la sotie. Chlinne exige la fameuse table, désireuse de s'emparer du «board», et Farnand s'enquérant de savoir s'il aurait une compensation pour se laisser dépouiller, se fait répondre par l'Anglais: «ABSOLUTELY NOTHING! ITS OURS ANYWAY!» (S: 182), autre aspect d'un scénario colonialiste connu. Le «Bench» de la Couronne ne se décidant pas dans son éternel «Wait and see», Chlinne Sansouci, juge, le prend à partie puis fait semblant d'écouter son silencieux verdict et prononce l'attribution de la table à Farnand. Les Sansouci abandonnent Farnand (comme de nombreuses entreprises anglophones abandonnèrent le Québec pour s'installer en Ontario, forme reconnue de représailles économiques). Mais c'est en fait un cadeau empoisonné car il va devoir transformer en québécois ce bien anglicisé, ou renoncer à son identité pour le conserver (S: 187).

L'espace linguistique n'est guère ambigu. En effet, le second titre de *Si les Sansoucis est: Bien parler, c'est se respecter*. Il s'agit du rappel d'un slogan placé au pinacle d'une sérieuse et très officielle campagne d'éducation, destinée à développer une meilleure connaissance de la langue française en milieu francophone. Mais ici le «bien parler», selon Farnand, est le «joual», expression québécoise authentique par rapport au français international trop souvent étranger aux réalités nord-américaines locales. Il n'en faudra pas moins écouter «la Voix de Dieu» pour que le «joual» soit légalisé. Mais il s'agit principalement, dans le cadre satirique et polémique, de dénoncer dans la bourgeoisie et chez les nantis de la classe dirigeante, leur soumission et dévouement aux intérêts anglo-saxons. La marque la plus évidente en étant le recours à la langue anglaise, ici considéré comme un acte d'allégeance à la Couronne, infériorisant et ostracisant les francophones¹³. C'est donc ne pas avoir le respect de soi-même, en tant que Québécois, que de pratiquer la langue de l'occupant, militaire en cette période, néanmoins culturellement et économiquement incontournable.

La revendication pour la souveraineté du Québec n'est jamais directement exprimée dans le texte. Elle repose sur l'omniprésence d'un rêve éveillé qui ne parvient pas à se concrétiser. La surimposition de cette rêverie éveillée sur chaque personnage et chaque situation engendre déplacements et transformations des modalités de la rêverie en fonction de ses points d'arrivée. Le pessimisme dépressif généralisé de cette pièce «drolatique» et burlesque pré-

13 Il est curieux de noter la réaction de nombre de Canadiens français à l'égard du «maudit Français. Le véhicule linguistique étant en-soi moins développé, et le comportement de l'étranger n'étant pas exempt d'une attitude, que l'on voudrait feinte, de supériorité amusée, nombre de franco-canadiens tendent à se réassumer par l'utilisation d'expressions anglaises, et ce d'autant que la plupart échappent, dans leur réalité linguistique et pratique, aux étrangers. Lorsque la frustration est trop forte, il lui arrive de passer directement à l'anglais, dans une louable tentative pour remettre à sa place la prétention de l'envahisseur ou visiteur étranger. L'affaire se corse irrémédiablement si le dit étranger réplique en démontrant une connaissance de l'anglais relevant des mêmes prétentions que son maniement du français dit de France.

semblerait des facettes variées adaptées aux protagonistes. Ainsi, Farnand le Québécois pure laine et les Sansfaçons, s'expriment-t-ils en joulal, lui conférant ainsi une fonction positive. À la différence du «sayagués» du théâtre ancien espagnol et des jargons utilisés dans son homologue français, il s'impose en «continuo». Il ne s'agit plus d'une expression linguistique locale, limitée à la création épisodique d'effets comiques, mais d'une langue aux conséquences tragiques et burlesques, dans la mesure où elle est perçue comme la seule expression authentique du Québécois. Si, au théâtre, les jargons s'opposent à une langue reconnue comme dominante, qui lui impose ses limites et un rang anecdotique, dans *Si les Sansoucis...* la langue dominante contrastée n'est pas le français, mais un anglais primitif reflétant, côté québécois, l'expression obscurément perçue de l'envahisseur barbare sur les terres du Québec.

La négation de la rêverie éveillée par les Sansoucis aboutit ainsi à son déplacement en terres d'aliénation, selon une connotation toute pessimiste. Semblable dichotomie se branche sur un sentiment d'hostilité réciproque, exacerbé par le fait que la domination économique et politique de l'un se doublait alors d'une occupation militaire chez l'autre, ravivant ainsi des frustrations séculaires. Ces réactions viscérales, à la fois parallèles et opposées, ont trouvé leur expression dans un burlesque déprimé, où le rire et l'auto-dérision permettent de récupérer par leur specularité libératrice, un *ego* national maltraité. Le lieu scénique est le cadre d'une «affaire de famille», qui réduit allusivement ce conflit culturel continental au microcosme québécois. Les nerfs de la contestation restent, faute de mieux, les méta-rêveries éveillées d'une impossible souveraineté.

La española en la literatura de viajes del siglo XIX: la intertextualidad entre los relatos de viaje por España de Téophile Gautier, Alexandre Dumas y *Carmen* de Mérimée

Elena Baynat Monreal
Universidad Jaime I

Introducción

La mujer española ha seducido siempre a los viajeros ansiosos de exotismo y orientalismo. Los escritores franceses del siglo XIX, con sus relatos de viajes, cuya principal característica es sin ninguna duda la intertextualidad, se convierten en grandes admiradores de este tipo de belleza femenina y fueron afianzando y ampliando la imagen estereotipada históricamente aceptada y cuya culminación representa la universalmente conocida *Carmen* de Mérimée. Sin embargo muchos escritores-viajeros antes que él fueron poniendo su granito de arena para la creación de este mito: entre ellos se encuentran Gautier y Dumas, cuyos relatos de viaje por España ofrecen una visión personal pero también general y documental de aquella mujer española.

Ambos relatos son interesantes desde el punto de vista de la intertextualidad: Dumas no duda en leer y reutilizar el relato de su predecesor para escribir su *De Paris à Cadix*, «tomando prestadas» una buena cantidad de descripciones del *Voyage en Espagne*.

Esta imagen estereotipada de la mujer española que ofrecen los viajeros del siglo XIX influenciados, sin duda, por el romanticismo, es la consecuencia y la continuación de una tradición literaria muy remota: el tópico de la «mujer fatal». Para hallar los orígenes de este arquetipo universal debemos remontarnos, entre otros, a la antigua Grecia, con Elena de Troya, o al relato bíblico, con figuras tan trascendentales como María Magdalena y Salomé. Y esta imagen estereotipada tendrá su continuidad a lo largo de toda la historia de la literatura. Sin embargo no realizaremos este interesante recorrido diacrónico que nos desviaría de nuestros objetivos. Nos limitaremos pues a observar la imagen de la española ofrecida por los tres viajeros citados que ofrecieron su propia percepción de la alteridad y contribuyeron, cada uno a

su manera, a la conformación de este tópico universal que ha llegado incluso a nuestros días¹.

Hemos seleccionado los viajes de Gautier y Dumas porque se responden y completan entre sí. Estos ancestrales estereotipos afianzados por estos viajeros fueron reutilizados a su vez por otros autores como Mérimée quien creó con esas y otras premisas su famoso personaje literario. Gautier y Dumas describieron a la mujer española tal y como la vieron en sus viajes reales; por supuesto focalizada por sus ojos de viajeros franceses del siglo XIX, visión que no dudamos influyó, por su cercanía temporal, en la creación del gran mito literario de «Carmen». Por otro lado, el personaje ficticio se ha asentado también sobre la base de la propia experiencia y observación de la realidad, hecho que justifica su comparación con los relatos de viajes.

Como analizaremos, Gautier y Dumas prestaron una atención muy distinta a la mujer que contemplaron: así como en el relato de *Voyage en Espagne* proliferan las descripciones femeninas, en su *De Paris à Cadix* Dumas describe a pocas españolas.

Para finalizar procuraremos demostrar la intertextualidad entre la imagen de la mujer española en los relatos de viaje citados y el famoso personaje literario de Mérimée —Carmen— máximo representante del citado tópico de la mujer fatal.

1. Descripción de la española

En el *Voyage en Espagne* de Gautier aparece una gran cantidad de descripciones: más femeninas que masculinas (estas últimas se limitan en general al vestuario y aspecto externo). A medida que avanza el texto, las mujeres se convierten en importante objeto de deseo. El autor está atento a todas las españolas pero sin subjetividad, tratando de buscar en ellas los máximos rasgos caracterizadores de un supuesto «tipo español» que él ya posee en su mente pero que es difícil de encontrar o por lo menos se aleja de las premisas deseables, desilusión común a todos los viajeros.

No obstante, estas decepciones animan aún más al escritor en su continua y obsesiva búsqueda del verdadero estereotipo que se acopla más a las andaluzas, pues poseen una mayor cantidad de esos rasgos orientales y exóticos. Pero, Gautier se da cuenta al fin de que la literatura y los tópicos se alejan de la realidad y que el mundo árabe ha sido siempre confundido al español; es en Andalucía donde descubre los límites entre estos dos pueblos:

Ce que nous entendons en France par type espagnol n'existe pas en Espagne, ou du moins je ne l'ai pas encore rencontré. On se figure habituellement, (...) et, sur tout cela, un ton chaud et doré justifiant le vers de la romance (...). Ceci est le type arabe ou moresque, et non le type espagnol. (Gautier, 1981: 129)

1 No olvidemos la reciente adaptación cinematográfica de *Carmen* por Saura.

Lo que busca Gautier es una utopía literaria, el tipo buscado no es el español sino el morisco: «Ce type, qui se trouve fréquemment à Grenada, est évidemment moresque» (Gautier, 1981: 253). Sin embargo halla a otras mujeres españolas que acumulan en sí todos los rasgos orientales buscados, las gitanas:

Les *gitanas* (...). Leur teint basané fait ressortir la limpidité de leurs yeux orientaux dont l'ardeur est tempérée par je ne sais quelle tristesse mystérieuse, comme le souvenir d'une patrie absente et d'un grandeur déchu. Leur bouche, un peu épaisse, fortement colorée, rappelle l'épanouissement des bouches africaines; la petitesse du front, la forme busquée du nez, accusent leur origine commune avec les tziganes de Valachie et de Bohême, (...). (Gautier, 1981: 295)

Las mujeres de esta raza poseen, según el poeta, un orgullo innato, un porte que las hace majestuosas y orgullosas, hecho que se refleja en sus rasgos y en su mirada (a pesar de sus vestiduras mugrientas, su suciedad y su miseria); es como si fuesen conscientes de su autenticidad y de su antigüedad. Y es que para el escritor romántico solo las razas «puras», no «contaminadas» por la civilización, poseen el poder de la seducción: las mujeres occidentalizadas pierden interés para el viajero porque las diferencias entre ellas son casi imperceptibles e intentan parecerse a un mismo modelo perdiendo su originalidad: «Autrefois les Valenciennes portaient un délicieux costume national qui rappelait celui des Albanaises; malheureusement elles l'ont abandonné pour cet effroyable costume franco-anglais, (...)» (Gautier, 1981: 448-449).

El poeta insiste en la ropa y los adornos femeninos, que considera fundamentales; sin embargo, el cuerpo femenino está también presente en sus descripciones. Principalmente el rostro y busca siempre el tópico: piel morena, ojos y cabellos extremadamente negros, labios espesos y rojos y reminiscencias orientales y árabes. Los exóticos y diminutos pies atraen igualmente la atención del escritor.

El escritor siente predilección por todo lo árabe y oriental tanto en las mujeres —las encuentra más seductoras— como en todo el relato y los aspectos de la vida española.

En definitiva, en España Gautier ve colmada su sed de exotismo y vuelve a Francia «enamorado» de ese «tipo español» femenino que se ajusta más a la mujer andaluza y a la gitana pero que todas las españolas poseen en mayor o menor medida.

Al contrario, en el relato de Dumas encontramos un mayor número de descripciones masculinas; esto es debido a que este escritor se centra en personas concretas y particulares —con nombres y apellidos— desentendiéndose de intentar conformar, como Gautier, un modelo español de la mujer. Le importa más el carácter que el físico.

El escritor es fácilmente seducible y está siempre dispuesto al amor; no descartamos el hecho de que tuviese alguna «aventurilla» con alguna espa-

ñola: «(...) adieu à ces pieds dont les plus ordinaires chausseraient la pantoufle de Cendrillon, ou même, madame, une pantoufle plus petite encore et que moi seul je connais (...)» (Dumas, 1989: 128). Pero Dumas muestra mucho menos interés que Gautier en describirlas y la mayoría son consideradas tal una carga a llevar o un obstáculo a franquear. Es el denominador común de la obra del escritor donde las mujeres son excluidas de los momentos más importantes: la aventura, la amistad y la buena mesa² son los que predominan³.

Pocas mujeres aparecen pues en el relato y sin ninguna función, como meros objetos pintorescos del espacio. Dumas distingue en su relato a dos tipos de mujeres: por un lado algunas bailarinas exóticas que añaden el toque de color local requerido por el relato y, por otro lado, a alguna «mujer fatal» cuya capacidad de seducción es peligrosa y supone un nuevo obstáculo a franquear (como una novela de aventuras).

Como veremos, el autor adopta una postura particular ante las españolas, para él una mujer puede ser bella con o sin el pintoresquismo destacado por Gautier, vestida a la española o a la europea... pero solo si va bien vestida y arreglada y, principalmente, limpia. Este último aspecto será la causa de que le desagraden las gitanas. Hecho que le aleja totalmente de las premisas románticas asumidas por la mayoría de viajeros.

El escritor describe a algunas españolas pero solo unas pocas consiguen fascinarle y hacerle escribir más cantidad de páginas sobre ellas:

(...) aussi danse-t-elle avec tout le corps; les seins, les bras, les yeux, la bouche, les reins, tout accompagne et complète le mouvement des jambes (...). (Dumas, 1989: 401)

Figurez-vous deux abeilles, deux papillons, deux colibris qui courent et volent l'un après l'autre, qui se croisent, se touchent au bout de l'aile, se croisent, bondissent (...). (Dumas, 1989: 405)

Las descripciones citadas pertenecen al único fragmento del relato en el que Dumas ofrece una imagen positiva de la mujer española.

Y la tercera descripción femenina que nos interesa es la de Carmen, cuyos rasgos recuerdan a esas mujeres estereotipadas preferidas por Gautier y esporádicamente citadas por Dumas. Carmen no es descrita con mucho detalle, en el texto no hallamos más que una descripción completa de su rostro y de su vestimenta:

2 Todos sabemos el gusto de Dumas por la gastronomía presente en la mayoría de sus obras. Cf. Jiménez, D. (1997): «Dumas gourmand ou les saveurs de l'Histoire, les saveurs de l'aventure», en Jiménez, D. y Real Ramos, E. (eds.): *Alexandre Dumas père: une façon d'être soi*, Dpto. de Filología Francesa e Italiana, Universidad de Valencia, Valencia, 91-108.

3 Como es sabido, el tema de la amistad merece una especial atención en el conjunto de la obra del escritor, pocos personajes femeninos mantienen una intensa relación amistosa en sus novelas, exceptuando quizá el caso de *La Reina Margot*. Cf. «Introducción» de la traducción de la obra de Dolores Jiménez y Elena Real, Cátedra, Madrid, 1995.

Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes de la soirée. (...) laissa glisser sur ses épaules la mantille qui lui couvrait la tête, et, (...) je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite et qu'elle avait de très grands yeux. (...) elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. (...) Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus; ses lèvres un peu fortes mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes dans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants. (Mérimée, 1983: 195-197)

Como se puede observar, el personaje creado por Mérimée ofrece la imagen de una mujer muy bella pero pobre y simplemente vestida. El rasgo más destacado son los ojos, que recuerdan los descritos por Gautier —negros, grandes y exóticos— pero también misteriosos, peligrosos y terribles. Además sustituyen a las palabras y se convierten en la principal arma de seducción de esta «mujer fatal».

2. El cuerpo femenino en movimiento

Dumas es un hombre de teatro y de aventuras y no le interesan los cuerpos estáticos que Gautier —el poeta y pintor— describe. Lo que interesa al hombre de acción son los cuerpos activos, los gestos: el cuerpo femenino en movimiento.

Así como para configurarnos la imagen de la española-tipo buscada por la mayoría de viajeros del siglo XIX el relato de Gautier es el más idóneo, pues es el que más rasgos físicos y detalles ofrece de ese tópico de belleza, sin embargo Dumas se centra en su relato en las descripciones de las mujeres actuando y bailando. Aunque se trata de una versión muy personal y atípica, pues ese mujeriego empedernido sorprende en este relato por su pudor frente a los bailes españoles que considera obscenos y descarados, incluso libertinos y demoníacos, basados, en ocasiones, en relaciones incestuosas que no se amoldan a sus gustos personales.

Todos los bailes descritos en el relato son comparados por el escritor al acto sexual, incluso cuando se trata de hermanos que bailan: « (...) son chant de cris oscènes (...) que cette danse ne soit que le développement incestueux et la poésie repoussante d'une luxure de famille entre frère et soeur (...)» (Dumas, 1989: 212-213). Según Dumas este uso es común entre los gitanos, raza que no le seduce en absoluto.

De todos es sabido que entre los grandes temas que parecen obsesionar al autor en sus ficciones se encuentran el adulterio y el incesto: Dumas encuentra aquí, en la descripción de un baile, la excusa para introducir el tema del amor incestuoso en un relato que, por su género, no se presta, en principio a ello.

Cuando se trata de mujeres que bailan solas, también las describe como si estuviesen teniendo una relación homosexual: «Anita et Pietra avaient con-

senti à danser ensemble (...) le fandango, qui est dansé d'ordinaire par un homme et une femme» (Dumas, 1989: 405). Sin embargo, este hecho parece molestar menos al escritor: las encuentra más seductoras porque coquetean con personas ajenas a su familia.

El escritor ve en el baile español algo casi pornográfico, aunque él lo justifique afirmando que no hay indecencia en ello: «C'est que tous ces mouvements étrangers, inconnus, inouïs pour nous, sont voluptueux sans être un instant libertins, comme une statue grecque est nue sans être indécente» (Dumas, 1989: 402).

En efecto, si vamos analizando la descripción de los bailes y observando el vocabulario utilizado podemos distinguir claramente los tres pasos de una relación sexual: en primer lugar, los preparativos, es decir, el acercamiento; a continuación, la unión de los cuerpos; y para finalizar la separación unida al cansancio y al relajamiento del cuerpo entero: «Le *vito* est un trépignement qui commence avec la nonchalance d'une femme qui s'ennuie, qui augmente avec l'impatience d'une femme qui s'irrite, et qui redouble enfin avec la fu-reur d'une femme en délire. Ce trépignement a quelque chose de convulsif; on comprendrait que la danseuse tombât morte à la fin d'une pareille danse⁴» (Dumas, 1989: 402).

Solo tres bailarinas —Anita, Pietra y Carmen— fueron capaces de seducir al escritor por sus bailes realizados, según dice, poéticamente y con todo su cuerpo: «(...) et quelles danses! Des poèmes tout entiers, joués non seulement avec les jambes mais avec tout le corps (...) trois créatures (...) on les nomme Anita, Pietra et Carmen (...)» (Dumas, 1989: 382).

Una seducción que el escritor no duda en recalcar y comparar con las intensas emociones vividas en sus relaciones de amistad con los españoles.

El autor busca pues en las mujeres españolas la particularidad y no la generalidad; así como su compañero —Gautier— describe aspectos físicos y externos de estas y prescinde casi totalmente de los bailes, el hombre de teatro se fija en la persona y no solo en sus rasgos físicos sino en su manera de utilizarlos y actuar.

En cuanto a *Carmen*, esta gran creación de Mérimée, supone un compendio y una fusión entre las percepciones de Gautier y Dumas. Como hemos comentado, el personaje posee rasgos físicos exóticos comparables a las mujeres descritas por Gautier, pero también rasgos caracteriales de la mujer presentada por Dumas. Carmen vendría pues a completar y reagrupar esas dos percepciones de la mujer española, hecho que demostraría aún más la gran importancia de la intertextualidad.

Así pues Carmen es un personaje que, al igual que la mujer descrita por Dumas, actúa en el escenario. Sin embargo aparece psicológicamente más definida y compleja: como auténtica gitana, baila continuamente no solo para seducir sino también para evadirse de la realidad y olvidar sus problemas

4 El subrayado es nuestro.

y miserias: «Et elle fit claquer ses castagnettes, ce qu'elle faisait toujours quand elle voulait chasser quelque idée importune» (Mérimée, 1983: 233).

Por otro lado, la mujer fatal creada por Mérimée posee un arma de seducción extraordinaria: sus ojos. Son unos atributos fascinantes, misteriosos, poderosos y exóticos como los que describía Gautier que sirven al personaje para comunicarse y para demostrar su superioridad sobre los demás. Esta mirada activa nos hace recordar además la teatralidad inherente al relato de Dumas.

Conclusión

Como hemos visto, Gautier y Dumas describen a las españolas desde un punto de vista muy distinto. La principal diferencia es que en el primero predomina la poesía y el pintoresquismo y en el segundo el realismo y la teatralidad.

El ejemplo más claro es el de los gitanos: para Gautier es el pueblo más auténtico y bello de España, y sus bailes, algo misterioso, sugerente sensual: el máximo exponente de originalidad, autenticidad y exotismo; sin embargo Dumas ve en ellos la suciedad, la miseria, la pobreza y, en sus bailes, la obsenidad, la desfachatez, la lujuria, las desviaciones sexuales y la falta de gusto.

Y *Carmen* de Mérimée es todo en uno, pues contiene tanto la poesía, el orientalismo y el pintoresquismo de la mujer de Gautier como el realismo, peligrosidad y teatralidad de la de Dumas.

Gautier busca generalidades que le lleven a la elaboración de un modelo o tipo, y, sin embargo, Dumas lo que busca es lo que las caracteriza e individualiza, cómo actúa cada una en diferentes situaciones y su manera de expresarse, sus particularidades.

El poeta busca pues el idealismo, la belleza en mayúsculas, la metáfora, la poesía, mientras que el hombre de teatro se centra en la materialidad, lo palpable, lo visible, la realidad. Es por lo que Gautier describe más a las mujeres, pues se prestan en mayor grado a la poetización, mientras que Dumas se centra más en los hombres con los que puede entablar una amistad, según él, mucho más sincera. En este sentido *Carmen* está más cercana a la mujer descrita por Dumas, aunque participa también de los rasgos exóticos destacados por el poeta.

De todas maneras, en mayor o menor grado, el pintoresquismo está presente en los tres relatos analizados. El elemento exótico es, pues, un rasgo inherente al estereotipo literario de la mujer española y —como todos sabemos— componente inevitable en todo relato de viaje, en cualquiera de sus variedades.

En realidad los tres enfoques no hacen más que complementarse: el relato de Gautier busca la generalidad y nos presenta el aspecto externo de la mujer española, mientras que Dumas se fija en las particularidades, ofre-

ciéndonos un panorama general de los modos de vida, aficiones, oficios, maneras de actuar... de la mujer española. Y si añadiésemos el tercer vértice de este triángulo femenino (Carmen), la imagen y el tópico se completarían y delimitarían aún más, obteniendo así una visión relativamente completa de cómo veían los viajeros franceses a la mujer española del siglo XIX. Y nos consta que los tres textos fueron muy difundidos y leídos tras su publicación, hecho que nos demuestra que esta imagen que presentan debió influir notablemente en el afianzamiento del tópico literario, imagen estereotipada universal de la española que ha traspasado fronteras y siglos.

Bibliografía

- Jiménez, D. y Real Ramos, E. (eds.) (1997): *Alexandre Dumas père: une façon d'être soi*, Dpto. de Filología Francesa e Italiana, Universidad de Valencia, Valencia.
- Linon-Chipon, S.-J., Magri-Mourgues, V. y Moussa, S. (eds.) (1998): *Miroirs de textes: récits de voyages et intertextualité*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Niza.
- Cañizo Rueda, S. M. (1997): *Poética del relato de viajes*, Edition Reichenberger, Kassel.
- Schopp, C. (1985): *Alexander Dumas. Le génie de la vie*, Mazarine, París.
- Gautier, Th. (1981): *Voyage en Espagne*, Gallimard, París.
- Mérimée, P. (1965): *Carmen et treize autres nouvelles*, Gallimard, París.
- (1983): *Carmen*, Librairie Générale Française, París.
- Dumas, A. (1989): *De Paris à Cadix*, François Bourin, París.
- (1995): *La Reina Margot*, Cátedra, Madrid.
- Senninger, C. (1994): *Théophile Gautier: une vie, une oeuvre*, Sedes, París.

Intertextualité dans l'oeuvre de Norge

André Bénit

Universidad Autónoma de Madrid

Lorsqu'il ouvre les *Oeuvres poétiques* de Norge, le lecteur éprouve d'emblée une heureuse surprise, celle de voir le premier recueil, *27 Poèmes incertains* (1923), porter en épigraphe une phrase qui retentit agréablement à ses oreilles: «—Soeur Anne, ne vois-tu rien venir?». Le plaisir de se retrouver en terrain connu ne peut que l'encourager à aller de l'avant. Les premiers *Poèmes incertains* tels que «La pêche du poème» ou «Place Rouppe», le convainquent qu'il foule une terre ferme et accessible; d'autant plus qu'après d'autres poèmes aux titres plus solennels et au ton plus grave: «Captivités», «Triste», «Détresse»,... le poète évoque des personnages qui peuplèrent sa tendre enfance, tels que Petit-Poucet («Liberté») ou Belle au bois dormant («Atmosphère»)...

Gagné par cette douce impression de proximité, le lecteur est sous le charme, et il le restera. Car nombreux sont les titres de recueils et de poèmes norgiens qui l'introduisent dans un univers familier et accueillant, habité par des êtres tantôt banals tantôt héroïques, croisés par-ci par-là tant dans son existence quotidienne qu'au hasard de ses lectures ou encore dans les histoires et les chansonnettes qui dorment au fond de sa mémoire; un univers à la fois concret et féérique, terrestre et magique, foisonnant d'élan spirituels, où le sourire l'emporte progressivement sur le ton plutôt sévère et sombre des premières plaquettes au point qu'il deviendra la figure centrale de nombreux poèmes.

Souvenir de l'enchanté (1929), *La Belle Endormie* (1935), *Le Sourire d'Icare* (1936), «Jacob et l'ange» (*Joie aux âmes*, 1941), «Mon roi» et «Oeil pour oeil» (*Les Râpes*, 1949), «Jacques» (*Famines*, 1950), «La fille de fabrique», «Ubu-Dieu» et «Coeur de beurre» (*Le gros Gibier*, 1953), «Gudule», «Roudoudou», «Joli-tambour» et «Le mauvais larron» [*La Langue verte (Charabias et Verdures)*], 1954), «Pelés, tondu» et «Narcisse» (*Les Oignons*, 1953), «Les brigands», «Les cigales» et «Fourmi» (*Les Quatre Vérités*, 1962), «Merlin parle sous un chêne» (*Le Vin profond*, 1968), «Paille et poutre», «Chauds les marrons», «L'ombre et la proie», «L'enfonceur de portes», «Sisyph» et «Le loup» (*Les Cer-*

veaux brûlés, 1969), «Le tripiier de Ninive» (*Bal masqué parmi les comètes*, 1972), «Les dix commandements», «L'ami Jean», «Genèse», «L'Ange gardien», «Bonne-Maman centime» et «Mélusine» (*La Belle Saison*, 1973), «Sucre candide» (*Le sac à malices*, 1984), «Mère Michel» (*Les Coq-à-l'âne*, 1985), «Comptine du larron» et «Voix d'Abel» (*Le stupéfait*, 1988), «Bestioles» et «Josette» (*Feuilles de chou*, 1989),... Ces quelques titres de recueils ou de poèmes ne réveillent-ils pas dans l'esprit du lecteur de vagues souvenirs ou des souvenirs plus précis, de provenances diverses et situées dans un passé indistinct?

De toute évidence, plusieurs facteurs justifient le sentiment de bien-être de plus en plus intense qu'éprouve le lecteur, celui de pénétrer dans un monde qui est loin de lui être étranger: les références plus ou moins explicites à des histoires, des formules et des figures faisant partie intégrante d'un vaste héritage culturel collectif, de même que les rapports étroits que les textes norgiens entretiennent avec des genres, formes ou énoncés bien connus du lecteur, tels les récits légendaires, mythologiques et bibliques, les contes féeriques, fantastiques, philosophiques ou de bonnes femmes, les fables, les ritournelles et les comptines, les rondes et les vieilles chansons de France, les chansonnettes populaires et enfantines, les adages et les formules rituelles, les proverbes et les dictons, les sentences et les maximes, le genre journalistique et le commérage, la littérature personnelle et intimiste, les paraboles et les anciens almanachs, les historiettes pour rire et les farces, les devinettes, les fatrasies et les virelais, les virelangues, les expressions pittoresques et les idiotismes,...

Comme le signale Erken dans son étude sur «la manipulation de la théorie des genres comme manifeste d'un art poétique personnel» et le «phénomène de métissage textuel» présent dans la plupart des recueils norgiens, «cette façon d'installer son lecteur dans du «déjà connu» permet notamment à l'auteur de s'éloigner d'une poésie vaporeuse, éthérée, pour écrire des recueils qui s'adressent à tout le monde» (Erken, 2002: 94 et 99). Car tel était le but déclaré de celui qui souffrait de voir le monde «creve[r] d'indifférence, d'impoésie, de dégoût», celui d'écrire pour un public aussi large que possible —d'initiés ou de profanes—, celui de «rendre réalité à la littérature», car, disait-il:

Les gens ont besoin de retrouver dans l'art des choses de la vie qui est la leur, d'y redécouvrir de la passion, du plaisir, de la foi, de comprendre qu'ils ont raison de vivre, qu'ils ne sont pas stupides, comme cet excès de bizarre, de sordide, de démentiel, qu'on leur montre peut les induire à le croire. (...) Le poète, parmi d'autres, peut être sauveur s'il redonne saveur à la vie. Il est plus urgent d'offrir aux gens des raisons que des moyens de vivre. (cité par Ferlay, 1990: 42)

Fort de cette conviction que le poète est à même de rendre plus supportable ou tolérable la vie de ses congénères, Norvege se montre accueillant à l'égard de tout ce qu'il estime susceptible d'enrichir son oeuvre afin de pro-

poser une poésie grande ouverte aux sources d'inspiration et aux influences les plus diverses, ce qui aura le pouvoir non seulement de lui faire recueillir «les faveurs des néophytes, heureux de se sentir en 'territoire connu'», mais aussi d'attirer sur elle «l'attention des spécialistes qui s'interrogent sur l'opposition entre poésie et récit, sur le passage du niveau épisodique au niveau prototypique, sur la validité de la théorie des genres, et sur la compatibilité entre différents types d'écrits» (Erken, 2002: 99). «Je suis pour la poésie dite, mais on ne sait plus la dire. (...) Les poètes sont faits pour être entendus. Et ils ont tort de quitter la terre nourricière de la parole. On aimerait écrire pour des gens qui ne savent pas lire» (cité par Erken, 2002: 100).

Voilà donc un autre motif pour lequel Norve se plaît à puiser son inspiration dans les genres littéraires relevant de la tradition orale et à produire une oeuvre «dominée dans une large mesure par la dimension de l'oralité» (Laroche, 1998: 12). À n'en pas douter, ses textes, où le *langage parlé* se fait de plus en plus présent, s'adressent essentiellement «à la sensibilité auditive de ses lecteurs» (Erken, 2002: 100). Témoin, une fois encore, les titres de nombreux poèmes, particulièrement dans les recueils publiés à partir de la Deuxième Guerre: «Choral» (*Joie aux âmes*), «Trois chansons» (*Les Râpes*), «De tambour» (*Famines*), «Clairon» et «Son du cor» (*Le gros Gibier*), «Bonne oreille» et «La voix» (*Les Oignons*), «Cri du coeur» et «La parole» (*Les Quatre Vérités*), «Le cantique du désir» (*Le Vin profond*), «De musique» et «Dialogue» (*Les Cerveaux brûlés*), «Ou l'oreille compte» et «La chanson de Mélusine» (*La Belle Saison*), «Les opéras» (*Le sac à malices*), «Cantique» (*Les Coq-à-l'âne*), «Si tu savais comme j'écoute», «Chut» et «Dieu dit» (*Le stupéfait*), «Une écoute» (*Feuilles de chou*),...

Ne sont-ils pas l'indice le plus palpable de l'importance que le poète accorde au sens de l'ouïe (sans pour autant négliger le rôle et le pouvoir des autres sens); à la diction, lui qui aimait réciter ses poèmes et écouter ses amis poètes lui dire les leurs; à la voix («Écoutez donc ma voix, c'est la plus belle du monde», «Voix du poète», *Les Cerveaux brûlés*); au chant: «Ah! que le chant gouverne enfin le monde» («Le livre survit à la cité», Poème-hommage à l'éditeur A. A. M. Stols, *Septentrion*, 3, 1994); à la musique, la grande, la symphonique, mais aussi à la musicalité des mots les plus simples («Penses-tu parfois à la couleur, à la musique du mot *suave*? C'est un mot que l'on emploie trop peu, par une sorte de gêne peut-être? Comme il est indispensable, cependant, pour dire ce qu'il signifie!» (cité par Tordeur, 1978: XXIX)), à la musique du verbe qui «dans son infatigable élan de cerner toujours l'indicible, cheminera par des méandres qui vont de bugle en hautbois, de luth en crécelle», écrit-il dans le «Propos» au *Vin profond*, un recueil où, désireux d'être «fidèle à tant de voix qui se mangent entr'elles...» —formule dans laquelle Laroche distingue un véritable «programme» poétique— et de proposer «une poésie où n'est éludée aucune source d'inspiration» («Propos»), Norve convoque en une «orchestration savante» les instruments les plus divers, ceux déjà cités auxquels s'ajoutent la harpe et le cor, lui qui «s'est mis en tête de ravir à la musique ses manières de dire, ses

libertés, ses voix multiples, exprimées par des instruments aux fonctions diverses que la parole poétique ne possède pas» (Ferlay, 1990: 70); de même, comme il le signale lui-même, s'il a appelé «Concerto» l'ultime poème de *Les Quatre Vérités* (1962), c'est «parce que je donne ma voix dans la symphonie du monde» (cité par Tordeur, 1978: XXVIII):

Et maintenant il faut que le poète ose toucher à ce pudding lapidaire (la langue française), soulever cette robe de multitude, trouver les agrafes des sous-vêtements, trouver le mot, les mots, la phrase, les phrases, le son, les musiques. Il ne trouve que ce qui appartient à tout le monde. Mais mon pauvre ami, ce que tu nous montres, tout le monde a vu cela. (...)

Et avec tout cela qui a déjà tant servi, mon bon frère, usé jusqu'à la corde, tu es condamné à nous faire ta petite musique. Et qui soit de la grande musique, si possible. Et originale s.v.p. (Norge, 1998: 38-39)

Ainsi donc, au gré de sa fantaisie et des nécessités qui surgissent, l'artisan et alchimiste verbal choisit méticuleusement, parmi les ingrédients que lui offrent la langue et la littérature françaises qui lui sont si chères, ceux qui le mieux expriment sa pensée; dans son labeur (ré)créatif, il ressuscite des formules, des parures, des tours, des genres, des phrases ou des images qui fleurent bon le passé plus ou moins lointain, et les soumet à un ardent processus de trituration, de malaxage et de fusion au terme duquel coule de sa plume un dire qui retentit neuf, original et diversifié. «En son apparente désinvolture, ce tourbillon de petites traditions langagières ne serait-il pas au coeur même de l'écriture norvégienne?», interroge Laroche (Laroche, 1978: 362) pour qui la production de ce qu'il nomme «connotation de réminiscence» et qui irrigue l'oeuvre du poète belge repose fondamentalement sur l'exploitation du *vieillot*, du *populaire* et de l'*enfantin*, trois registres stylistico-thématiques qui, bien que possédant des particularités propres, ont entre eux des liens de parenté si étroits —«ce halo singulier que donne une lointaine origine»— que vouloir déterminer l'origine exacte de certains traits des poèmes de Norge relève de la gageure; il semble bien en effet que c'est «en bloc» que beaucoup de ses textes renvoient à chacun des trois types de langage signalés. Quoi qu'il en soit, «la poésie norvégienne semble devoir une grande part (l'essentiel?) de son homogénéité et de son originalité à leur entrelacs tripartite, et à l'effet qu'il suscite de *déjà-entendu-ça*» (Laroche, 1978: 363-364).

Toutefois, à la notion de «connotation de réminiscence» —qui ne fonctionne guère uniformément, tant s'en faut— Laroche préfère celle d'«éventail connotatif» —«avec presque autant de variantes que le texte manifeste d'allusions culturelles»; car, le poème norvégien, dont «la singularité (...) est liée à la nature des 'vestiges' mis en oeuvre et à l'univers qu'ils connotent, mais aussi à l'arrangement original où ils sont pris» (Laroche, 1978: 369), charrie de multiples références, transparentes ou nettement plus opaques, à un vaste héritage populaire, littéraire et linguistique, que lecteurs et auditeurs ont reçu, du moins partiellement, en partage.

Dans ce travail patient et réfléchi de (re)mise à jour et en valeur d'éléments féériques, mythologiques, folkloriques, philosophiques,... qui peut être désigné —à condition d'en biffer la valeur péjorative— comme une «poétique du réemploi» (Laroche, 1978: 372), quelle que soit la «manipulation» à laquelle il se livre, quelle que soit la source où il puise, Norge, qui fait assurément preuve d'une «insouciance calculée à l'égard des grands découpages scolastiques» (Laroche, 1978: 370), se garde soigneusement de pratiquer le plagiat ou le pastiche; loin de contrefaire les genres ou les formules qu'ils réactualisent, ses textes «prélèvent, mêlent, greffent, désarticulent, réarticulent; composent un tissu de mésalliances, de parodies, de surimpressions, où les bribes citationnelles se trouvent diversement réunies, et vire-volent dans un mouvement très 'enlevé'» (Laroche, 1978: 371).

«J'ai emprunté ma maxime à Voltaire, tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux» (cité par Laroche, 1978: 365). Ainsi le poète et conteur Norge, qui, d'un bout à l'autre de sa trajectoire vitale et poétique, nous exhorte à «sourire sous peine de mourir» (II, *Avenue du ciel*, 1929):

N'attendez pas le bonheur
 Pour être heureux, mes amis.
 Dépêchez-vous il est l'heure,
 Il faut sourire avant lui («Sans lui», *Feuilles de chou*)

s'est-il efforcé d'offrir au lecteur une oeuvre au ton globalement plaisant, une oeuvre qui lui permette d'affronter avec optimisme et bonne humeur les heurts de la destinée et le pousse à méditer sur sa condition et celle de ses semblables. Ces fonctions ne sont-elles pas après tout «celles-là mêmes qui culminent dans la littérature populaire et enfantine?» (Laroche, 1978: 371).

Traditionnelle dans ce genre de littérature est la création d'un univers sécurisant par son caractère quotidien et familier, des traits que Norge obtient en recourant à la «diction populaire» (Klinkenberg, 1985: 251) dont les signes les plus palpables, disséminés dans toute l'oeuvre, sont les refrains —«Tralalire et troundelaire» («La porte», *La Langue verte*), «Et ronron, petit patapon» («Simon, Simon», *La Belle Saison*), «Savez-vous planter des choux? (...) À la mode de chez nous» («Tout tout», *Le stupéfait*)— ou les élisions —«Eux qui croyaient qu'i zétaient seuls au monde,/ I' rest' cents ans à boir' la belle amour» («Chanson des rues», *Les Râpes*) ou «Paf! l'a chu, la grande idôlée./ L'était belle et tant cajolée;/ Paf! l'a chu d'un' seul' tribolée» («Chute d'une déesse», *La Langue verte*)— ou encore les éléments souvent présents dans la chanson populaire, tels les personnages et animaux conventionnels (fille d'amour, catin, pendu, enfant, prisonnier, brigand, ennemi, roi, joli-tambour, berger et bergère, différents métiers; loup et brebis, cigale et fourmi, oiseaux), les lieux convenus (monde parfait, bois sacré, bergerie, fontaine, tour, prison, bois, forêt, p'tit navire), les sentiments bons ou négatifs (amour, bonheur, peur, tristesse), les situations et objets familiers (enlèvement, mort; couronne, sceptre, fleurs), les chiffres symboliques (*Les Quatre Vérités*, «Trois

chansons»), auxquels se joignent les multiples allusions, limpides ou plus subtiles, à plusieurs des genres déjà évoqués, ainsi que de subtiles inventions et altérations lexicales, des emprunts au langage archaïque, aux dialectes, argots et parlers régionaux ou encore à un quelconque créole parlé dans un eldorado imaginaire, de même qu'aux roucoulaudes des tourtereaux et aux lallations, babillages et gazouillis typiques de cette «langue enfançonne» dont le poète avouait goûter la spontanéité¹.

Indubitablement, c'est lorsqu'elle opère dans une telle atmosphère, en apparence paisible et sans imprévu —mais non «sans histoire»—, que la technique de la «défamiliarisation» se révèle la plus efficace. Bercé et comme rassuré par tant d'éléments familiers et évocateurs d'instant —en principe— heureux, le lecteur ne se tient plus réellement sur ses gardes, persuadé qu'il est d'écouter une histoire dont il connaît déjà le dénouement, et c'est précisément le moment que choisit le poète pour le prendre à contre-pied et le bousculer dans ses habitudes: «à l'abri du quiet quotidien, le paradoxe et la nouveauté vont frapper, plus sûrement» (Klinkenberg, 1985: 251). Comme le signale Klinkenberg, le recours à la diction populaire permet donc à Norge «de créer plus aisément le déséquilibre et la surprise» (Klinkenberg, 1985: 253); et le lecteur, déconcerté, n'aura d'autre issue que d'entrer dans la danse et de se livrer à «un constant et périlleux exercice de lucidité qui, jamais, n'abolit le droit de jouer ni celui d'y trouver du plaisir» (Klinkenberg, 1985: 255).

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1970): *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris.
- Crine, M. (1986): *Norge, «Remuer ciel et terre», Odilon-Jean Périer, Paul Neubuys*, Éditions Labor, Bruxelles.
- Erken, G. (2002): «Conte, fable et fait divers: l'ambiguïté générique dans quelques textes de Norge», *Textyles*, 20, 94-100.
- Ferlay, J. (1990): *Norge, Le Temps parallèle*, Marseille.
- Klinkenberg, J.-M. (1985): «Lecture», in Norge, G.: *Remuer ciel et terre*, Éditions Labor, Bruxelles, 231-258.
- Laroche, D. (1978): «Poétique de Norge ou du bon usage des direns anciens», in Otten, M. (éd.): *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire*, Jacques Antoine, Bruxelles, 361-374.

1 Les plus beaux morceaux se trouvent assurément dans *La langue verte* (1954): «Où c'qu'est la 'tit' minoiselle,/ La florette des minous,/ La mignote si joiselle/ Qui florissait parmi nous?» («Minoiselle»); «Amez bin li tortorelle,/ Ce sont di zoziaux/ Qui rocoulent por l'orelle/ Di ronrons si biaux» («Zoziaux»); «Cor un mignard qui pignoche,/ Un drôl' de perlimpimpin/ Qui voudra de la brioche/ Quand on lui baille du pain» («Chair et pain»); «Lorsque Caligula/ Mettra z'en steak sa bique/ C'est pas encore çula/ Qui fra fleurir les briques» («Pas tout ça»); «Perqué li print les popolets/ Si la pas la mime à Line?/ Et Line à plein lui boroflait/ Deux giflons sur la pantomime» («Argot des songes»),...

- (1998): «Comment on devient Norge», in Norge, G.: *Norge 1898-1990. Le centième anniversaire de sa naissance*, Nouvelle bibliothèque publique-Les comtes de Hainaut, Mons, 10-13.
- Norge, G. (1990): *Poésies 1923-1988*, (préface de Lorand Gaspar), Gallimard, Paris,.
- (1998): «Affaires de langue», in Norge, G.: *Norge 1898-1990. Le centième anniversaire de sa naissance*, Nouvelle bibliothèque publique-Les comtes de Hainaut, Mons, 35-39.
- Tordeur, J. (1978): «Introduction», in Norge, G.: *Oeuvres poétiques 1923-1973*, Seghers, Paris, V-XXXIII.

Marguerite Yourcenar y la manía de la escritura

Claude Benoit Morinière

Universidad de Valencia

Marguerite Yourcenar siempre fue muy propensa a hablar de su escritura, tanto en entrevistas y conversaciones, como en los prefacios, postfacios, notas, apuntes, apostillas que prodigaba, con tono perentorio, junto a todas sus publicaciones y que configuran un extenso paratexto. Insistía especialmente sobre las circunstancias que determinaron las distintas etapas de su producción literaria, su experiencia personal a lo largo de la gestación de sus escritos, sus formas de trabajar, incluso sus pequeños «trucos» de escritora. Pero no solo daba numerosas explicaciones en torno a sus métodos singulares de creación y escritura, sino que desvelaba los códigos, las claves, las causas y las razones que sustentaban sus obras —generalmente mal comprendidas por el público, según ella— erigiéndose así en lectora privilegiada y única intérprete válida de su obra.

Para pocos escritores franceses, la reescritura ha jugado un papel tan esencial como para ella. En 1979 —ocho años antes de su muerte—, Edith y Frederick Farrell consagraron un interesante estudio a esta cuestión: «The Art of Re-writing» (Farrell, 1979: 36-46), adelantándose a las investigaciones que surgieron años más tarde.

En múltiples ocasiones, la escritora intentó justificar, ante sus lectores y la crítica, esta tendencia evidente a la re-escritura, a las modificaciones sucesivas, a la nueva explotación de textos anteriores, a partir de un tema, un personaje, una idea, una imagen, una estructura, un núcleo fundador y originario que darían lugar a prácticamente todas sus obras posteriores. Estas consideraciones han llevado a los estudiosos de Yourcenar a reunirse en 1997, con ocasión del Congreso Internacional de Tours *Marguerite Yourcenar: Écriture, Réécriture, Traduction*, para examinar estos fenómenos tan reiterativos en el corpus yourcenariano. Siguiendo esta misma línea, me propongo, en el tiempo mínimo del que dispongo, exponer una breve síntesis de las conclusiones a las que llegaron los expertos, bajo el lema de: *Marguerite Yourcenar y la manía de la re-escritura*.

De la traducción como reescritura

Abundan las definiciones que intentan delimitar el concepto algo ambiguo de reescritura. Gaffiot limita la reescritura al hecho de volver a escribir un texto, recomponerlo. Para otros, tiene que producirse una modificación tangible del texto inicial para conseguir el texto segundo. Según Bernard Dupriez, «el lector puede acceder a varios estados sucesivos del mismo texto, estados que se distinguen no solamente por algunas variantes, sino por diferencias a veces considerables en el contenido, la forma, incluso la intencionalidad y las dimensiones» (Dupriez, 1984: 389). Michel Lafon, por su parte, afirma que «en todos los casos, reescribir es una función segunda, lo mismo en relación con un acto anterior que en relación con otro escritor» (Lafon, 1990: 11).

En la obra de Yourcenar, se halla todo tipo de reescritura: primero, la traducción al francés de obras extranjeras —novelas, poesía, canciones— (Virginia Woolf, Henri James, Hortense Flexner, Cavafis, los poetas griegos de *La Couronne et la Lyre*, negro *spirituals* en *Fleuve profond, sombre rivière*). Ella misma reconoce las dificultades a veces infranqueables de esta práctica¹ y se muestra recelosa con la traducción de sus propias obras (Yourcenar, 1980: 207). Esta clase de reescritura ha sido analizada por varios críticos que han llegado a distintas conclusiones. Por ejemplo, mientras Ch. Papadopoulos (Papadopoulos, 1995: 344-362) defiende y alaba la traducción de la obra de Cavafis, hecha, según ella, para un lector «intratextual», M. Orphanidou (Orphanidou, 2000: 333-342) subraya la metamorfosis operada en los textos del poeta griego por su traductora, que reimagina los poemas, los reinterpreta en lengua francesa, movida por su afán de libertad creadora. Esta operación poco tiene que ver con la práctica de la traducción propiamente dicha, que exige la mayor fidelidad a la lengua de partida (el griego), solo posible cuando se tiene un perfecto conocimiento de la misma. En la traducción de *The Waves* de V. Woolf, Kathleen Shieds le reprocha su tendencia al intervencionismo (Shields, 2000: 322). A su vez, Beatriz Vegh califica la traducción de «transcreadora» (Vegh, 1997: 67-74), comparándola a una transposición musical, en un juego de contrapunto musical barroco, que desemboca en una consonancia dentro de la disonancia. Se trataría, retomando las palabras de Borges, de «un largo trabajo arriesgado de omisiones y énfasis» (Borges, 1974: 239), pero, según Vegh, se advierte una «línea narrativa variacional» que evidencia la huella de la interpretación personal de la traductora.

Finalmente, Élène Cliche precisa que, según Yourcenar, el ideal del traductor es «dar la impresión de que la obra ha sido compuesta en la lengua a la que se traduce»². Admite que la traductora ha sabido respetar la estructu-

1 «En verdad, siempre quedan cosas que la traducción no deja transparecer, cuando el arte del traductor consistiría en no dejar perderse nada. Uno nunca está realmente satisfecho. Pero también es verdad para los libros originales que escribimos» (Yourcenar, 1980: 205).

2 Esta afirmación se halla en una carta de M. Yourcenar a Lidia Storoni, Navidad de 1962. Dicha carta está recogida en Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, recopilación hecha por M. Sarde y publicada en 1995 por Gallimard.

ra narrativa y, en algunos casos, la literalidad, pero pone de relieve una intersección de las dos escrituras que tienen ciertas tangentes y concluye que Yourcenar supedita el proceso traductor a su propia visión del texto (Cliche, 2000: 323-332).

Se advierte una cierta concordancia en los tres estudios ya que coinciden, desde perspectivas diferentes, en una misma apreciación de la fuerte presencia «auctorial» de Yourcenar en todas sus traducciones y de su deseo manifiesto de perfeccionar el estilo del nuevo texto.

De la reescritura como «refundición»

En segundo lugar, consideraremos la reescritura de textos en lengua francesa, que Yourcenar ha practicado de dos formas, o, mejor dicho, en dos niveles diferentes: reescritura de historias preexistentes, tomadas del acervo literario, de la leyenda o del mito y reescritura de sus propios textos, labor que ocupa la mayor parte de su actividad creadora. Esta actividad correspondería a la definición de Dupriez citada anteriormente.

Me detendré brevemente en las obras que corresponden al primer nivel, entre las cuales se cuentan algunas de las *Novelas orientales* y la obra teatral titulada *La Petite Sirène*, inspirada en el célebre cuento de Hans-Christian Andersen.

Al principio de su artículo «*Les Nouvelles Orientales: étude de l'orient/étude de l'auteur*», Ana de Medeiros recuerda el origen de las diez novelas cortas reunidas en el libro, antes de buscar una explicación sobre su disposición definitiva en la última edición (Medeiros, 2000: 189). En el «Post-scriptum», la autora precisa que cuatro de ellas son retranscripciones, desarrolladas más o menos libremente por ella, de fábulas o de leyendas auténticas. «Comme Wang-Fô fut sauvé» se inspira en un apólogo taoísta de la China antigua; «Le sourire de Marko» y «Le lait de la Mort» provienen de baladas balcánicas de la Edad Media; «Kâli décapitée» deriva de un inagotable mito hindú, etc. (Yourcenar, 1963: 148-9). Para otras, la escritora se inspira en «un fragmento de balada serbia», en el *Gengi-Monogatari* —un texto japonés del siglo XI—, en un suceso o en supersticiones griegas. Solamente dos novelas le pertenecen totalmente. Por lo tanto, es evidente que para las ocho restantes, se ha reescrito una serie de textos o fragmentos ya traducidos al francés, pero cuyo origen es tan desconocido que nadie, hasta la fecha, ha podido llevar a cabo un estudio sobre las técnicas de reescritura utilizadas, bien sea del punto de vista narrativo, lingüístico y semántico, o para determinar cuáles son los añadidos, las supresiones o los cambios significantes efectuados por la traductora. Un examen futuro de las fuentes, manuscritos, fichas preparatorias, inaccesibles por el momento, tal vez permitirá resolver las dudas y verificar las hipótesis actuales.

En el caso de *La Petite Sirène*, se puede hablar de una reescritura en dos planos: transposición genérica del cuento en obra teatral, lo que implica una

operación de tipo estructural y formal, y reescritura del mito, que toma, en la versión de Yourcenar, una orientación bien distinta de la que sustenta el cuento danés, como lo muestra María Cavazzuti en su artículo: «*La Petite Sirène*: du conte d'Andersen à Marguerite Yourcenar» (Cavazzuti, 2000: 197-203).

En su versión teatral, Yourcenar invierte el mito clásico: la sirena que mataba a los humanos muere por el amor de un hombre. Las dos reescrituras del mito no coinciden y, mientras en el relato de Andersen, son las imágenes las que disparan el proceso narrativo, en la obra teatral, Yourcenar fundamenta su escritura en un juego de inteligencia y lógica racional. «La idea es más fuerte que la visión».

De nuevo, se comprueba que para la escritora, reescribir un texto ajeno conlleva operar cambios sustanciales por medio de los cuales ella muestra su independencia y libertad incondicional frente al texto de origen, recreándolo a su manera e insuflándole su propia sustancia.

De la escritura a la reescritura

Pasando ahora al segundo nivel de reescritura, o sea, el de volver a escribir una o varias veces sus propios textos, es sin duda la práctica más frecuente y que mejor caracteriza la génesis y la realización de las obras, especialmente las novelas, de la autora. Exceptuando *Alexis ou le Traité du vain combat*, su primera novela, publicada en 1929, y *Le Coup de grâce*, en 1931, todas las demás han sufrido, en mayor o menor grado, modificaciones y ediciones sucesivas. Sin embargo, otra obra de juventud, *La Nouvelle Eurydice*, conoció una suerte bien distinta. Publicada también en 1931, fue retirada de la venta y todos sus ejemplares destruidos por orden expresa de la escritora, que renegó repetidamente de ella en sus declaraciones (Yourcenar, 1980: 81-83). Esta actitud tan severa frente a una novela que ella consideraba fallida lleva a pensar que Yourcenar era muy exigente con sus propias obras y esta idea quizás nos pueda ayudar a comprender el porqué de tantos retoques y refundiciones.

El ejemplo de *Las Novelas orientales* habla por sí solo: editadas en tres ocasiones —1938, 1963 y 1978—, han sufrido alteraciones en cuanto al orden de las novelas cortas, correcciones que atañen al estilo, además de finales cambiados, historias suprimidas, incorporación de otras nuevas, cambios de algunos títulos, como lo han mostrado Béatrice Ness (Ness, 1994), Maurice Delcroix (Delcroix, 1986: 61-71) y Ana de Medeiros (Medeiros, 2000: 189-191) en sus estudios respectivos. Después de comprobar la legitimidad de dichas demostraciones, no deja de sorprender la primera afirmación de la autora en el «Post-scriptum»: «Esta reimpresión de *Nouvelles orientales*, a pesar de las numerosas correcciones de puro estilo, las deja substancialmente tal como eran cuando salieron por vez primera en librerías en 1938. Únicamente, la conclusión del relato titulado *Kâli décapitée* ha sido reescrita»

(Yourcenar, 1963: 147). Afirmación desmentida paulatinamente a lo largo del «Post-scriptum», en el que la Yourcenar señala, por medio de afirmaciones y denegaciones algo sinuosas, los elementos conservados, suprimidos o añadidos, aunque sin explicarlo todo, como es usual en ella. Sería pertinente preguntarse por los motivos de este tipo de autojustificación que pone de manifiesto un cierto malestar de la escritora frente a esta manía de la reescritura que algunos le reprochaban, y frente a sus propias creaciones que, al parecer, nunca acababan de satisfacerla del todo.

Más ilustrativo para nuestra demostración resulta el proceso de gestación de las grandes obras de la madurez, que han suscitado una ingente cantidad de comentarios y estudios críticos. Nos referimos a *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, y a la trilogía *Comme l'Eau qui coule* —que recoge: *Anna*, *Soror...*, *Un Homme obscur* y *Une belle Matinée*³—. Todas estas novelas han tardado muchos años en alcanzar sus versiones definitivas.

En los «Carnets de notes» de *Mémoires d'Hadrien*, Yourcenar explica por primera vez los avatares de su primer libro de éxito. «Este libro fue concebido, y luego escrito, todo o en parte, bajo diversas formas, entre 1924 y 1929, entre mis veinte y veinticinco años. Todos estos manuscritos fueron destruidos, y se lo merecían»; «Trabajos retomados en 1934; (...) vuelta al mismo proyecto abandonado varias veces entre 1934 y 1937». «La única frase que subsiste de la redacción de 1934: 'Comienzo a entrever el perfil de mi muerte' (...) por fin, había encontrado la perspectiva del libro»; «Sin embargo, el nombre de Adriano figura en un ensayo (...) redactado por mí en 1943 y publicado por Caillois en *Les Lettres françaises* de Buenos Aires»; «Me he complacido en hacer y rehacer este retrato de un hombre casi sabio»; «Este libro es la condensación de una enorme obra elaborada por mí sola» (Yourcenar, 1958: 321-322, 326, 328-329, 340). Más tarde, en una entrevista, confiesa: «Para *Hadrien*, había hecho varias versiones completas, unas se aproximaban a la novela histórica, las otras eran una especie de diálogo» (Yourcenar, 1980: 57).

Del conjunto de estas declaraciones, si se toman por fidedignas, se pueden sacar algunas conclusiones: Yourcenar necesita de un largo período de gestación, de numerosas versiones, para conseguir la que será definitiva: han pasado entre treinta y treinta y cinco años desde el primer esbozo hasta la fecha de publicación de *Mémoires d'Hadrien*. Cuando lo escrito no le satisface, no duda en destruir sus manuscritos y hacer *tabula rasa* para volver a empezar, partiendo de una idea o de un fragmento primitivos.

3 Razones de tiempo y espacio nos impiden hablar de los ensayos que, en algunos casos, han sufrido también refundiciones y reediciones parciales y nos limitaremos, como se ha dicho anteriormente, a la creación novelesca. Tampoco nos ocuparemos de *Denier du rêve*, publicado por vez primera en 1934, reconstruido parcialmente en 1958-1959 para alcanzar su versión definitiva en 1971. Nos parece pertinente señalar que Yourcenar compuso posteriormente una versión teatral, *Rendre à César*, en 1961, aplicando a una de sus creaciones, el procedimiento de la transcripción genérica que practicará más tarde, en 1971, con *La petite Sirène*.

Otro tanto ocurre con las novelas posteriores que, según cuenta ella, provienen del mismo texto matriz, «un bosquejo de novela vasto e informe, *Remous*⁴ (...), esbozado entre mis dieciocho y veintitrés años, y que contenía, en ciernes, buena parte de mis producciones futuras» (Yourcenar, 1982: 241).

Algunos años después de haber renunciado a este gran proyecto, la joven escritora recupera algunas partes y compone tres novelas cortas que publica en 1933⁵ con el título: *La Mort conduit l'attelage*. Para darles una apariencia de unidad, las nombra respectivamente: *D'après Dürer*, *D'après Gréco* y *D'après Rembrandt*. Como lo explica la misma autora en la «Postface d'*Anna, Soror...*», *D'après Dürer* ha sido fundido enteramente en *L'Œuvre au Noir*. Pero para conseguir la obra definitiva, publicada en 1958, la novelista abandona la forma breve y escoge la fórmula más dilatada de la novela histórica. «Un mecanismo, especie de movimiento largo de la escritura, se ha puesto en práctica» (Deprez, 2000: 206). De las seis últimas líneas del texto primero, saldrán la segunda y la tercera parte de la novela, «La vie immobile» y «La prison»⁶. Cuanto más pasa el tiempo, más se aleja la reescritura de la primera forma breve. «El libro, en lugar de terminarse en diez páginas, tuvo doscientas más» (Yourcenar, 1980: 178).

También *D'après Rembrandt* sufre una amplificación, aunque menos pronunciada. En *Un homme obscur*, el personaje de Nathanaël, como el de Zénon en *L'Œuvre au noir*, se enriquece notoriamente, pero la tónica de la reescritura será aquí la sobriedad y la depuración. Sin embargo, del episodio final del texto primitivo, saldrá la novela corta *Une belle matinée*, totalmente nueva, última obra surgida de la imaginación de la novelista.

Por el contrario, respecto a *D'après Gréco*, el texto ha sido pulido y perfeccionado pero permanece prácticamente sin cambios en la segunda versión, *Anna, Soror...*, después de cincuenta y siete años. Esta vez, el esbozo era ya una obra maestra y su autora, consciente de su perfección⁷, no sintió la necesidad de reescribirlo.

¿Manía de la reescritura? Sin duda, ya que lo que hace es transformar un texto ajeno en una obra suya, marcada ostensiblemente por su personalidad y su estilo, pero también, y sobre todo, reescritura incesante de su propia obra, en un doble ejercicio continuo de enriquecimiento y depuración, siempre que M. Yourcenar no se haya quedado satisfecha de sus creaciones. Para ello, no escatima ni el trabajo, ni el esfuerzo hasta conseguir el nivel de perfección exigido por su propio concepto de escritura.

4 Se podría traducir *Remous* por *Remolinos*.

5 La autora da la fecha de 1934 pero la crítica, después de las investigaciones pertinentes, se inclina por la de 1933.

6 La figura del Prior, y la mayor parte de «La vie immobile» totalmente nuevas, aportan una nueva perspectiva al personaje central, Zénon.

7 «Me siento tan de acuerdo con este relato como si la idea de escribirlo me hubiera venido esta mañana» escribe en la «Postface» de 1981.

Desde los inicios de su carrera o ya en la cumbre del éxito y hasta el final, entregada incansablemente a esta labor de reescritura minuciosa y casi obsesiva, se esforzó en seguir los preceptos del arte clásico, tan sabiamente celebrados por Boileau en su famoso *Art Poétique*:

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois et souvent effacez⁸.

Bibliografía

- Benoit, C. (1997): «L'Écriture en écho de Marguerite Yourcenar», en *Lectures Transversales de M. Yourcenar*, Publications de la SIEY, Tours, 161-172.
- Borges, J. L. (1974): *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires.
- Cavazzuti, M. (2000): «*La Petite Sirène*: du conte d'Andersen à M. Yourcenar», en *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Publications de la SIEY, Tours, 197-203
- Cliche, E. (2000): «La réécriture du texte woolfien, *The Waves* (1931) dans la traduction de M. Yourcenar», en *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Publications de la SIEY, Tours, 323-332.
- Delcroix, M. (1986): «Les *Nouvelles Orientales*: Construction d'un recueil», en Real, E. (dir.): *Actes du colloque international 'Marguerite Yourcenar'*, Universidad de Valencia, Valencia.
- Dupriez, B. (1984): *Gradus. Les procédés littéraires*, Éd. 10-18, París.
- Farrell, E. y F. (1979): «The Art of Re-writing», *L'Esprit créateur*, XIX/2, 36-46.
- Lafon, M. (1990): *Borges ou la réécriture*, Éditions du Seuil, París.
- Medeiros, A. de (2000): «*Les Nouvelles Orientales*: étude de l'orient/étude de l'auteur», en *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Publications de la SIEY, Tours, 189-196.
- Ness, B. (1994): *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de M. Yourcenar: cinq lectures génétiques*, University of North Carolina, Chapel Hill.
- Orphanidou-Freris, M. (2000): «Traduire ou réimaginer Cavafy?», en *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Publications de la SIEY, Tours, 333-342.
- Papadopoulos, Ch. (1995): «L'image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de M. Yourcenar», en *L'Universalité dans l'œuvre de M. Yourcenar*, 2, SIEY, Tours.
- Shields, K. (2000): «Marguerite Yourcenar, traductrice de Virginia Woolf», en *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Publications de la SIEY, Tours, 313-322.

⁸ Esta cita, así como algunas ideas desarrolladas en este artículo, han sido tomadas de un artículo anterior de la autora, publicado en *Lectures transversales de M. Yourcenar* (1997).

- Vegh, B. (1997): «*The Waves, Les Vagues*: Traduction, écriture, contrepoint», en *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Publications de la SIEY, Tours, 67-74.
- Yourcenar, M. (1933): *La Mort conduit l'attelage*, Plon, Paris.
- (1958): *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris.
- (1963): *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris.
- (1980): *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Flammarion, Paris.
- (1982): *Comme l'Eau qui coule*, Gallimard, Paris.

Sources d'inspiration et leurs traces dans *Venceslas* (1647) de Jean Rotrou

Sven Birkemeier
Université d'Amsterdam

Jean Rotrou (1609-1650) appartenait à la même génération d'auteurs que Pierre Corneille et nous a laissé trente-cinq pièces de théâtre. Avec *La Bague de l'oubli* (1629), il a fait date dans l'histoire de la littérature française comme premier auteur à mettre sur la scène française une adaptation d'une «comedia» espagnole¹. *Venceslas*, créé en 1647 et imprimé l'année d'après, est une de ses dernières œuvres. La pièce a connu un succès durable et elle est un exemple particulièrement intéressant de l'imitation de la «comedia» espagnole en France.

Pour la composition de *Venceslas*, Rotrou a pris comme modèle une «comedia» intitulée *No hay ser padre siendo rey* (1640) de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). Mais loin de suivre scène après scène l'action de la pièce espagnole, Rotrou en supprime et transforme de grandes parties et ajoute à l'action de la «comedia» une intrigue secondaire. Pour ce faire, il se sert d'autres sources, dont on retrouve les traces dans le texte de *Venceslas*. Avant de montrer de quelle façon Rotrou a procédé dans la composition de sa pièce, il nous faut rappeler brièvement le contenu de la «comedia» de Rojas Zorrilla.

Dans *No hay ser padre siendo rey*, nous avons affaire à quatre personnages principaux masculins: le roi de Pologne, ses deux fils Rugero et Alejandro, et le duc Federico, ministre du roi. L'infant Alejandro est secrètement marié avec la duchesse Casandra, qui demeure à la cour du roi. Le prince Rugero est également amoureux de la duchesse. Il ne sait rien du mariage entre elle et Alejandro, mais il soupçonne Federico d'être son rival.

La nuit, le prince s'introduit dans la chambre de la duchesse et tue d'un coup de poignard son rival dans le lit conjugal, sans savoir qu'il s'agit de son frère. Le lendemain, il confesse son crime au roi. Croyant qu'il a tué le duc, il est stupéfait quand Federico arrive et annonce Casandra. La duchesse ac-

1 Il s'agit d'une adaptation de *La sortija del olvido* de Lope de Vega.

cuse le prince de fratricide, et le roi se voit obligé de condamner son fils à mort.

Dans sa prison, le prince déplore le meurtre qu'il a commis et il implore son père de l'épargner. Federico et même Casandra, la veuve d'Alejandro, viennent demander au roi de faire grâce. Mais le souverain reste ferme et veut faire exécuter Rugero. Le prince est sauvé *in extremis*, juste avant l'exécution, par une révolte du peuple qui veut que le successeur au trône reste en vie. Le roi se plie à la volonté du peuple et couronne le prince. Ayant cédé la royauté à son fils, il n'a plus besoin de faire justice en tant que roi et il peut lui pardonner en tant que père. La pièce se termine sur la réconciliation de Rugero avec Federico et Casandra.

Rotrou garde les traits principaux de l'intrigue, c'est-à-dire le conflit entre le prince et le duc, et le fratricide involontaire. Mais il change le dénouement: chez Rojas, le prince couronné demande pardon à la duchesse. Chez Rotrou, chose remarquable, il la demande en mariage.

Les deux «criados» de la «comedia» sont supprimés dans la pièce française à cause du ton familier et même comique des situations qui étaient liées à ces personnages². Rotrou supprime également le deuxième acte de la «comedia», c'est-à-dire un tiers de la pièce espagnole. Le contenu de cet acte —Casandra s'y plaint de l'absence d'Alejandro, puis l'enfant rentre à la cour après une absence de vingt jours pour la revoir— s'accorde mal avec l'unité de temps, qui était alors de rigueur dans le théâtre français. En outre, le qui-proquo des deux frères au cours de la deuxième moitié de l'acte a lieu dans l'appartement de Casandra. Or, Rotrou a choisi pour sa pièce un décor unique représentant une pièce du palais du roi.

Dans *Venceslas*, les incidents du deuxième acte de *No hay ser padre* font place à une intrigue secondaire autour du duc Frédéric et de l'infante Théodore, personnage que Rotrou ajoute à l'intrigue. Frédéric et Théodore s'aiment, mais sans savoir que cet amour est mutuel. À deux reprises, le duc Frédéric essaie de demander au roi la main de Théodore, mais chaque fois, il est interrompu par le prince, furieux parce qu'il croit que Frédéric aspire à la main de Cassandre. Après bien des malentendus, les deux s'avouent leur amour au début du cinquième acte.

Pourquoi cet ajout de toute une intrigue secondaire? On peut argumenter que Rotrou voulait «combler le vide» après la suppression d'un acte entier de son modèle. Mais plus que cela, nous croyons que Rotrou voulait ajouter à sa pièce une intrigue secondaire parce que dans la plupart de ses adaptations antérieures de «comedias» espagnoles, il y avait une double intrigue. En plus de cela, la nouvelle constellation des personnages, trois hommes (le roi Venceslas a la fonction du père) et deux femmes, correspondait parfaitement

² Dans le théâtre espagnol, le mélange des genres était possible, et on pouvait trouver dans une tragédie des scènes comiques. Dans le théâtre français des années 1640, on ne pratiquait pas ce mélange de genres.

au système des personnages tel qu'il était pratiqué typiquement dans la «comedia» d'intrigue (cf. Couderc, 1997)³.

Pour mieux comprendre les modifications introduites par Rotrou, il est utile de remonter aux sources de Rojas Zorrilla. Le dramaturge espagnol s'est servi de deux sources, qu'il a contaminées. La première source a été signalée par Lancaster (1917): l'*Historia Bohemica* (1552) de Jan Skala Dubravsky. Cette œuvre contient le récit historique d'un roi âgé du nom de Vladislav qui abdique en faveur de son fils Frederick en 1173. Le roi a un deuxième fils, qui est d'un naturel violent et tue devant son père le ministre Vogislav, dont le pouvoir l'avait rendu jaloux. Le récit historique fournissait donc les quatre personnages principaux masculins de *No hay ser padre siendo rey*, le motif de la jalousie et le meurtre, point culminant de l'intrigue.

La deuxième source de Rojas Zorrilla est une «comedia» de Guillén de Castro, *La piedad en la justicia* (1623-1625), mentionnée par MacCurdy (1958: 39). Cette pièce nous montre un prince amoureux d'une «dama» (Celaura) qui en aime un autre (Atislav). Après le mariage de Celaura et Atislav, le prince viole Celaura et tue son rival. Il est emprisonné et condamné à mort par le roi. Celaura, la veuve du rival assassiné prie le roi de faire grâce, mais le souverain reste ferme. Finalement, le prince est gracié parce que le peuple proteste contre son exécution. Il est couronné et reçoit la main de Celaura. Cette deuxième source contient donc le personnage féminin, la rivalité en amour et le coup de théâtre de la sédition du peuple qui empêche l'exécution du prince.

Comme autre indice de l'emprunt à Guillén de Castro, il y a dans la pièce de Rojas des allusions à la *La piedad en la justicia*. Citons en exemple quelques vers de Casandra demandant au roi de faire justice, et un vers prononcé par le prince implorant sa grâce. Nous y retrouvons les mots-clés du titre de la pièce de Guillén de Castro:

CASANDRA

Sea notorio á Polonia,

Que tu justicia ha podido

Más en ti que tu piedad

(Rojas Zorrilla, 1866: 403)

RUGERO

Piedad vive en la justicia

(Rojas Zorrilla, 1866: 405)

Rotrou semble avoir perçu l'influence de Guillén de Castro. Leiner (Rotrou, 1956: 12) a signalé la contamination de *No hay ser padre* avec le dénouement de *La piedad en la justicia*. Le dénouement de *Venceslas* reprend le mariage du prince avec la veuve du rival assassiné. Signalons encore un parallèle: chez Guillén de Castro, c'est sur l'initiative de la mère du prince que la veuve vient demander au roi de faire grâce. Chez Rotrou, c'est la sœur du prince, Théodore, qui amène la veuve d'Alexandre à faire de même.

3 *No hay ser padre siendo rey* ne correspond pas à ce schéma.

On trouve également une trace du titre de *La piedad en la justicia* dans la pièce française. Rotrou a donc réutilisé dans son adaptation une des sources de *No hay ser padre*, tout en la signalant par une allusion, comme l'avait fait Rojas Zorrilla. Voici comment dans la scène V, 6, Théodore essaie de convaincre son père:

THÉODORE

La pitié qui fera révoquer son supplice,
N'est pas moins la vertu d'un Roi que la Justice; (Rotrou, 1998: 358, vv. 1671-1672)

Pour nombre de critiques, le dénouement matrimonial de *Venceslas* est une imitation du dénouement du *Cid*, qui annonce le mariage de Rodrigue et Chimène. Ladislas demande Cassandre en mariage, Cassandre répond évasivement, mais Venceslas compte sur l'effet du temps pour que la duchesse accepte. L'analogie avec le *Cid* est claire: un an devra passer avant que Rodrigue puisse épouser Chimène.

Ladislas est à beaucoup d'égards le contraire de Rodrigue, mais Rotrou semble avoir fait un effort pour rendre le prince plus semblable au héros cornélien. À la différence de Rugero, Ladislas n'implore pas sa grâce et il est prêt à mourir pour satisfaire Cassandre, comme Rodrigue qui offre sa vie à Chimène après avoir tué son père. Béthery (Rotrou, 1998: 219) rapproche Ladislas du héros de *Horace* (1639) de Corneille, qui est gracié après avoir tué sa sœur. Il est coupable, mais nécessaire à l'état comme successeur du souverain. L'influence de Corneille est donc visible dans la façon dont Rotrou a donné forme aux caractères.

Revenons à l'intrigue secondaire de *Venceslas*. Pour ceux qui connaissent l'œuvre de Rotrou, les tentatives du duc Frédéric essayant de demander Théodore en mariage rappellent les échecs du personnage de Don Lope de Lune dans *Dom Bernard de Cabrère* (1646). Cette tragi-comédie de Rotrou, qui précède directement *Venceslas* dans la chronologie de ses œuvres, est également une adaptation d'une «comedia» espagnole⁴. Rotrou a réutilisé dans *Venceslas* le motif du gentilhomme vertueux qui essaie en vain de se faire récompenser par son roi parce qu'on l'interrompt mal à propos. Mais Rotrou s'est servi d'autres sources encore.

Béthery (Rotrou, 1998: 216) fait état de l'influence du *Cid*. L'infante doña Urrique aime un sujet (Rodrigue) et elle est la confidente de l'héroïne principale, Chimène. L'infante Théodore aime également un sujet (Frédéric) et elle est la confidente de Cassandre. Doña Urrique soutient l'amour de Chimène pour Rodrigue, Théodore essaie d'amener Cassandre à écouter Ladislas. Il y a en outre un indice textuel très clair de la «parenté littéraire» des deux infantes: leurs confidentes s'appellent toutes les deux Léonor. Rotrou nous a donc laissé une trace de sa source d'inspiration.

⁴ La source de cette pièce est *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* de Mira de Amescua.

Mais il a arrangé différemment son intrigue secondaire par rapport à l'intrigue principale. Un des reproches contre le *Cid* avait été que l'intrigue secondaire (l'amour de doña Urrique pour Rodrigue) n'avait pas de répercussion sur l'intrigue principale et qu'elle était donc superflue. Dans *Venceslas*, par contre, l'intrigue secondaire influence l'intrigue principale: Rotrou se sert des vœux inexprimés du duc pour motiver les soupçons du prince qui le croit son rival en amour. Parce que le duc aime (même si c'est ailleurs), et qu'il aime secrètement, il se rend suspect comme rival. Même Alexandre est amené à croire que Frédéric aime Cassandre, et dans la scène III, 2, il lui fait comprendre qu'il est prêt à la lui céder:

ALEXANDRE

Ne me le celez plus, Duc, vous aimez Cassandre;
C'est le plus digne objet où vous puissiez prétendre;
(...)

Mais vous craignez à tort qu'un ami vous accuse
D'un crime, dont Cassandre est la cause et l'excuse;
Quelque auguste ascendant qu'aient sur moi ses appas... (Rotrou, 1998: 313, vv. 847-857)

Le théâtre espagnol étant une des sources principales de Rotrou, il nous semble logique de chercher les influences de ce théâtre non seulement dans les pièces imitées mêmes, mais aussi dans les lectures de Rotrou autour de ces pièces. C'est cette idée qui nous mène à une «comedia» de Lope de Vega. Dans la *Parte novena* des *Comedias* de Lope de Vega imprimée en 1617, il y a une pièce intitulée *Comedia famosa de La hermosa Alfreda*. Rotrou s'est servi du titre de la «comedia» pour sa tragi-comédie *La belle Alprède* (représentée en 1636, imprimée en 1637), mais sans en imiter l'intrigue.

Détail intéressant pour nous, il y a dans la pièce de Lope un personnage du nom de Vincislao. Le rapprochement qu'on peut faire entre *Venceslas* et la pièce de Lope est révélateur. Dans *La hermosa Alfreda*, il y a un roi du nom de Federico, qui veut épouser Alfreda, la fille d'un duc du nom de Vincislao. Or, dans *Venceslas*, on a affaire à un duc du nom de Frédéric, qui demande la main de la fille du roi Venceslas. Rotrou a tout simplement inversé les rôles de roi et de duc.

L'intrigue de *La hermosa Alfreda* présente d'autres analogies avec *Venceslas*. Chez Lope, le roi Federico tombe amoureux de la fille de Vincislao en la voyant sur un portrait. Il envoie le comte Godofre à la cour du duc pour qu'il demande en son nom la main de la jeune fille. Arrivé à la cour de Vincislao, le comte tombe également amoureux de la belle Alfreda et l'épouse secrètement. De retour chez son roi, Godofre lui fait croire que la jeune fille est en réalité d'une laideur épouvantable, et il lui cède Lisandra, qui était sa «dama» avant qu'il ne voie Alfreda.

Dans ce mouvement de l'intrigue, on retrouve trois éléments importants de *Venceslas*. Un élément était déjà présent dans *No hay ser padre* de Rojas: le mariage secret. Les deux autres éléments correspondent à des ajouts de Ro-

trou à la fable: premièrement, les amours du roi Federico et d'Alfreda deviennent, par la feinte de Godofre, des amours empêchées, comme celles de Frédéric et de Théodore au cours des actes II, III et IV de *Venceslas*. Deuxièmement, on retrouve le motif du gentilhomme prêt à céder sa maîtresse à un autre, comme dans la pièce de Rotrou, où Alexandre est prêt à céder Cassandre au duc Frédéric.

Au début du deuxième acte de *La hermosa Alfreda*, le roi Federico compare Godofre à un Alejandro qui avait cédé ce qu'il aimait le plus à un autre homme, et croyant que Godofre a pour lui les mêmes bonnes intentions, il le loue en ces termes:

FEDERICO (Rey)
 Y si dió Alejandro a Apeles
 la cosa que más quería,
 (...)
 ¿qué mucho que el Conde a mí,
 que soy su Rey, me la dé?
 ¿No es harta gloria que fue
 Alejandro para mí? (Vega Carpio, 1928: 222)

La constellation des noms chez Rotrou est la même que dans la «comedia», où Godofre a le rôle d'Alexandre qui cède Lisandra à son roi Federico. La différence est dans le fait que l'Alexandre de Rotrou est sincère alors que Godofre est un traître qui se sert de cette feinte concession pour épouser secrètement Alfreda.

Nous avons vu que dans la composition de son *Venceslas*, Rotrou modifie *No hay ser padre siendo rey* en se servant de bien d'autres sources encore. Il contamine le dénouement de son modèle avec ceux de *La piedad en la justicia* de Guillén de Castro et du *Cid* de Corneille. Il ajoute à l'intrigue de Rojas Zorrilla une intrigue secondaire dont les éléments principaux proviennent de *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* de Mira de Amescua, et de *La hermosa Alfreda* de Lope de Vega. Dans ce travail de contamination, quelques éléments des sources d'inspiration (les échecs d'un homme de cour, un gentilhomme qui cède sa dame à un autre) lui suffisent pour construire son intrigue. En combinant l'intrigue principale, tirée de *No hay ser padre siendo rey*, avec l'intrigue secondaire, Rotrou fait en sorte que l'intrigue secondaire soit dépendante de l'intrigue principale et vice-versa. Ainsi, il se conforme aux règles au nom desquelles l'intrigue secondaire du *Cid* avait été condamnée.

Ces procédés d'adaptation se situent au niveau de l'intrigue. À un autre niveau viennent se greffer sur cette double intrigue d'origine espagnole des caractères qui sont inspirés de pièces à succès de Pierre Corneille. Le caractère de l'infante Théodore et sa relation avec Cassandre sont construits d'après le modèle de l'infante du *Cid*. Le prince, qui était pitoyable dans le troisième acte de *No hay ser padre*, devient un personnage intrépide qui se rapproche des héros cornéliens tels que Rodrigue et le jeune Horace.

Il est intéressant de constater que, comme l'auteur de son modèle espagnol, Rotrou laisse des traces textuelles qui nous aident à retracer les relations intertextuelles de sa pièce avec d'autres. Rojas s'est servi du nom de Frederick du récit historique et il a laissé une allusion à la pièce de Guillén de Castro. Rotrou suit l'allusion à Guillén de Castro et nous donne la piste de deux autres sources: le nom d'une suivante nous mène au *Cid*, le nom de Venceslas à une «comedia» de Lope de Vega.

Bibliographie

- Couderc, C. (1997): *Le système des personnages de la «comedia» espagnole (1594-1630). Contribution à l'étude d'une dramaturgie*, Doctorat Université Paris 10, Paris.
- Lancaster, H. C. (1917): «The ultimate source of Rotrou's *Venceslas* and Rojas Zorrilla's *No hay ser padre siendo rey*», *Modern Philology*, 15, 115-120.
- MacCurdy, R. R. (1958): *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Rojas Zorrilla, F. de (1866): *No hay ser padre siendo rey*, in *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por don Ramón de Mesonero Romanos, Rivadaneira, Madrid, 389-406.
- Rotrou, J. (1956): *Venceslas: tragi-comédie*, (édition critique, éditée par Wolfgang Leiner), West-Ost-Verlag, Saarbrücken.
- (1998): *Théâtre complet I: Bélisaire, Venceslas*, (texte établi et présenté par Marianne Béthery), Société des Textes Français Modernes, Paris.
- Vega Carpio, L. F. de (1928): *La hermosa Alfreda. Obras de Lope de Vega*, (publicadas por la Real Academia Española, t. VI), Tipografía de Archivos, Madrid, 209-248.

Polyphonie musicale chez Milan Kundera

Jørn Boisen

Université de Copenhague

Le terme «polyphonie» vient de la musique. Son emploi par Bakhtine pour désigner le discours romanesque est une métaphore. En plus c'est une métaphore qui n'est pas très précise. Dans le vocabulaire musical, le terme désigne un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes. Très tôt la technique a été associée à l'écriture contrapuntique, dont la fugue constitue une application rigoureuse.

Ce que dit Bakhtine dans son célèbre livre sur Dostoïevski datant de 1929 est que les textes, dans la plupart des cas, véhiculent beaucoup de points de vue différents et provenant de différents côtés. La situation normale est que plusieurs voix se font entendre dans le même texte: les textes sont polyphoniques. Il faut cependant souligner que la notion musicale de polyphonie diffère fondamentalement de celle de Bakhtine, ce qui découle directement du fait que la polyphonie de Bakhtine concerne plutôt les textes entiers alors que l'acception musicale possède une dimension synchrone également: à chaque moment, une multiplicité de voix est à l'œuvre.

Mais la métaphore de Bakhtine semble être de celle qui crée ce qu'elle nomme. La littérature du XX^e siècle a en effet souvent pris la fugue et le contrepoint musical comme modèles. Le roman en offre des exemples remarquables, avec *Point Counter Point* d'Aldous Huxley ou avec *L'emploi du temps* de Michel Butor. La poésie n'est pas en reste avec «Zone» d'Apollinaire ou l'étonnante «Todesfuge» de Paul Celan, par exemple. L'œuvre de Milan Kundera, notamment, est caractérisée par un travail insistant sur la polyphonie et le contrepoint: plusieurs lignes de récit, plusieurs narrateurs, plusieurs registres d'énonciation se combinent dans ses grandes constructions romanesques.

Il va de soi, cependant, que la pratique musicale de la polyphonie, par définition, est impossible dans un texte. Le texte est désespérément linéaire. Quatre personnes peuvent chanter —ou parler— en même temps. Le texte ne peut pas vraiment représenter ce dialogisme «externe», pour ainsi dire. Sa po-

lyphonie est intérieure en ce sens que chaque mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé. C'est-à-dire qu'à la polyphonie concrète et consciente de l'écriture romanesque s'ajoute une polyphonie qui est immanente et consubstantielle à tout discours. Même si ce dernier type de polyphonie est inhérent au langage, il est quand même possible de le thématiser, de le mettre en avant. C'est précisément ce que tente de faire Milan Kundera à travers un travail très conscient sur la répétition et la variation, par la reprise de thèmes, de formules savamment modulées.

La question que je propose d'examiner dans cette intervention concerne le rapport entre polyphonie et sens: comment se met en place la construction polyphonique dans un roman? Comment la polyphonie contribue-t-elle à la production du sens?

L'objet précis de cette interrogation est le roman *La lenteur* de Milan Kundera datant de 1995. Ce petit roman constitue un cas particulièrement intéressant. Non seulement, c'est son premier roman écrit directement en français; il explore également une forme plus serrée et marque ainsi l'abandon de la grande structure presque architecturale des romans comme *L'insoutenable légèreté de l'être* et *L'immortalité*. Le changement de forme a entraîné un changement de la réception de l'œuvre. En effet, lors de la parution de *La lenteur*, certains critiques ont estimé que le discours du roman se transformait trop souvent en affirmations apodictiques où les vues personnelles de Milan Kundera transparaisaient trop directement. *La lenteur* ne se rapproche peut-être pas du roman à thèse, mais il est facile de le méprendre pour une satire qui, derrière les personnages, vise «l'esprit du temps»: les médias, la sentimentalité, le manque de maturité, etc.

Il est vrai que l'on reconnaît facilement, dans le roman, les pensées de l'auteur telles qu'il les exprime dans ses essais et ses articles. Et pourtant, cette critique est paradoxale: Kundera, dans toute son œuvre théorique, n'a cessé de plaider pour le roman comme un langage de relativité et d'ambiguïté fondamentalement incompatible avec le discours dogmatique. Le sens du roman ne se confond pas avec les idées de l'auteur, telles qu'il les exprime ailleurs. L'œuvre n'est pas —et ne peut pas être— l'illustration d'une doctrine particulière. Alors sommes-nous confronté à un paradoxe, à une incohérence dans la pensée de Kundera? Je ne pense pas. Ceux qui concluent à l'univocité du texte ont dû le lire particulièrement mal. Ou plus exactement: ils l'ont lu sans prendre en compte les aspects polyphoniques qui déstabilisent et désamorcent des jugements qui paraissent pourtant évidents.

Milan Kundera parle souvent de la structure musicale de ses romans. Là où ses grands romans comme *L'immortalité* seraient calqués sur la sonate, Kundera affirme que *La lenteur* serait inspiré de la fugue. C'est une affirmation qu'il faut prendre au pied de la lettre. Une fugue est divisée en trois parties. La première, l'*exposition*, introduit le thème (nommé le *sujet* de la fugue); une *réponse* qui imite le sujet; la continuation du sujet qui se superpose à la réponse et sera appelée le *contre-sujet*; enfin, diverses *transitions*. La deuxième partie, la *modulation*, travaille ou joue avec les éléments précé-

demment introduits. Différents artifices d'écriture seront employés pour varier la présentation et la tonalité des divers matériaux. Vers la fin de cette phase, les superpositions diverses des éléments seront de plus en plus riches, jusqu'à aboutir à une sorte de point culminant nommé *strette* (jeu «serré»), à partir duquel l'ouvrage pourra se terminer. Tout ce qui est nécessaire se trouve donc présent pour aboutir à une construction dans laquelle le sentiment de l'unité la plus stricte sera toujours préservé en même temps que sera rendue possible une considérable variété.

On peut voir la composition de *La lenteur* comme une adaptation aussi fidèle que possible de cette structure musicale au roman. Les seize premiers chapitres constituent une exposition où les thèmes et les fils de l'intrigue ainsi que la stratégie narrative sont annoncés. L'histoire au départ met en scène le narrateur, Milan Kundera lui-même, et sa femme qui partent s'installer dans un château, transformé en hôtel, pour passer le week-end. En route pour le château, le narrateur remarque une voiture qui veut le doubler. Cet incident banal provoque une réflexion personnelle du narrateur sur la vitesse, la lenteur et le plaisir. Réflexion faite, il regarde de nouveau dans le rétroviseur et il pense à un autre voyage vers ce même château: celui du protagoniste dans la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon. Suivent un petit compte rendu de *Point de lendemain* et une autre réflexion suscitée par cette œuvre, cette fois sur la nature de l'hédonisme.

Une fois à l'hôtel, le narrateur et sa femme regardent la télé avant de se coucher, et ils voient des enfants qui meurent. Nouvelle réflexion, cette fois sur l'infantocratie, l'idéal de l'enfance imposé à l'humanité. Cette méditation sera le point de départ d'un long retour en arrière qui introduit d'abord Berck, un intellectuel médiatique qui se met en avant en sauvant le monde (ce que le narrateur appelle un «danseur»); puis Pontevin, un intellectuel lui aussi, mais l'antithèse de Berck et à l'origine du terme de danseur; puis finalement Vincent, son jeune disciple. C'est l'histoire de ce dernier qui désormais constituera le fil conducteur du roman.

Cette exposition annonce les couleurs de l'ouvrage. C'est une sorte d'ouverture où l'intrigue proprement dite est imprévisible, mais où sont présentés les principales lignes narratives et les principaux thèmes. Nous tenons notre fil d'Ariane: l'histoire de Vincent, personnage qui n'est pas vraiment au centre des événements, mais qui, par le jeu du hasard, les frôle constamment. Ensuite nous avons un nœud thématique centré sur l'exploration de la nature du plaisir, mais auquel se mêlent toutes sortes de méditations: sur l'hédonisme, sur la lenteur et la vitesse, le règne de l'image, le regard d'autrui, le culte de la jeunesse, l'illusion d'être élu, les danseurs, la nudité. Finalement nous avons l'évocation de *Point de lendemain*, une histoire autonome, qui a une fonction de contrepoint: elle contraste d'avec l'histoire de Vincent et elle pose sur les autres groupements thématiques le regard de la lucidité sexuelle du XVIII^e siècle.

L'exposition nous renseigne également sur les principes qui vont gouverner l'écriture de ce roman. Le roman développe la narration simultanément

sur divers plans. Les différentes lignes se croisent à loisir et plusieurs regards se posent sur la même histoire. Les séquences sont relativement autonomes et assez hétérogènes entre elles quant au genre, quant au ton, quant à la vitesse. Dans le cadre du récit réaliste, on voit alterner indifféremment des passages narratifs, des méditations philosophiques, des morceaux oniriques, des essais littéraires. Ce tressage des voix, qui désagrège la structure traditionnelle, correspond à ce que l'on pourrait appeler la polyphonie externe.

La disparité du matériau pose évidemment le problème de l'unité du roman. C'est là qu'intervient, à mon sens, un usage proprement musical de la polyphonie —ou la polyphonie intérieure— et c'est cela qui parvient à donner à l'ensemble son homogénéité. La diversité formelle et narrative est en effet équilibrée par la présence diagonale des thèmes et motifs majeurs qui établit des jonctions furtives, mais récurrentes entre les différentes lignes de narration. Par ces échos à distance, Kundera arrive en effet à mettre en place une impression de simultanéité. Les diverses représentations de la réalité coïncident, s'accordent et se reflètent du point de vue du sens. Dans chaque séquence, est éveillée une multitude d'associations sémantiques. De même qu'une note frappée au piano est accompagnée de sons harmoniques dont on ne se rend pas compte, mais qui résonnent avec elle, de même chaque mot est entouré d'un cortège invisible d'autres mots qui, plus ou moins perceptibles résonnent et co-résonnent.

Les chapitres de 17 à 44 constituent la phase de la modulation. C'est un jeu de plus en plus débridé avec les thèmes et les personnages. Les différentes lignes de l'intrigue se croisent et finissent par se nouer en un véritable schéma de comédie. À tour de rôle, les différents personnages reprennent les leitmotive qui se changent de thèmes secondaires en thèmes principaux, s'enrichissent de nouvelles variations et apparaissent dans d'autres contextes sémantiques.

Prenons d'abord le thème du danseur, ce thème où l'on a cru voir s'exprimer avec le plus d'évidence les points de vue personnels de Kundera. Le thème est introduit par Pontevin, un de ces intellectuels non-conformistes et désabusés qu'affectionne Kundera. Le danseur, selon la définition qu'en donne Pontevin, est un intellectuel médiatique qui ne se sert pas de sa réputation pour servir une cause, mais à l'inverse ne s'empare des causes que pour affermir sa réputation. Il se présente en champion de l'indignation morale et n'hésite pas à pratiquer le «judo moral», un chantage aux bons sentiments, qui lui sert surtout à déstabiliser d'autres danseurs. Il ne vit que sous l'œil des caméras et aspire à faire de sa vie une œuvre d'art en sculptant son image par des positions éthiques et politiques.

Les danseurs sont livrés au ridicule par le sympathique Pontevin, mais Vincent, son jeune disciple, lui objecte: «Si tu veux intervenir dans un conflit public, attirer l'attention sur une abomination, aider un persécuté, comment peux-tu, à notre époque, ne pas être ou paraître un danseur?» (Kundera, 1995: 28).

Plus tard, ce sera au tour de Vincent, exaspéré par le comportement du danseur Berck, d'essayer de se mettre en avant en répétant mot à mot les

brillantes idées qui avaient valu une unanime admiration à Pontevin. Hélas pour Vincent la récompense sera l'objection cinglante d'un jeune homme élégant qui lui répond que «quand nous voulons protester contre quoi que ce soit, nous ne réussirons pas à nous faire entendre sans caméras» et qui lui conseille de surcroît de retourner parmi les singes où «aucune modernité ne vous menacera, là vous serez chez vous, dans le paradis immaculé des macaques» (Kundera, 1995: 87).

Ce n'est que plus tard que Vincent découvre que l'argument de l'élégant est presque identique à l'idée qu'il avait lui-même objectée naguère à Pontevin. Or l'idée qu'il n'y a pas de vraie différence entre ce que pense Vincent et l'élégant lui est tellement insupportable qu'il s'efforce de saisir une différence. Enfin il la trouve: les danseurs (et l'élégant) acceptent et se réjouissent de la condition humaine telle qu'elle leur est imposée. Vincent, en revanche, clame son désaccord avec le monde: «La seule chose qui nous reste c'est la révolte contre la condition humaine que nous n'avons pas choisie» (Kundera, 1995: 102). Hélas, cette phrase précise vient d'être prononcée quelques instants plus tôt par Berck, son ennemi juré et, à ses yeux, l'homme le plus méprisable au monde.

Pourquoi Berck paraît-il ridicule aux yeux de Vincent? Parce qu'il sacrifie sa vie à son image publique qu'il cherche par tous les moyens à embellir et à idéaliser. Or Vincent, en lançant sa diatribe contre Berck, cherche également à donner de lui-même une image morale, digne d'être admirée. Même Pontevin n'hésite pas à se comporter en danseur et pratiquer une sorte de judo moral quand il veut plaire à une femme. Il est vrai que le public de Berck est invisible. C'est le public que lui assurent les caméras de télévision. Mais si Vincent se rend au château pour y «semer le bordel» et s'il rate une belle occasion érotique en s'obstinant à vouloir faire l'amour en public, c'est parce qu'il veut plaire, lui aussi, à un public invisible, à savoir celui de Pontevin et de ses amis réunis au café Gascon. La caricature des danseurs n'a donc pas plus d'autorité que la réponse à cette caricature.

L'autre trait caractéristique des danseurs est leur désir de faire de leur vie une œuvre d'art. Selon Pontevin,

il n'a pas conclu comme Faust un contrat avec le Diable, il l'a conclu avec l'Ange: il veut faire de sa vie une œuvre d'art. C'est dans cette obsession de voir en sa propre vie la matière d'une œuvre d'art que se trouve la véritable essence du danseur; il ne prêche pas la morale, il la danse! Il veut émouvoir et éblouir le monde par la beauté de sa vie! Il est amoureux de sa vie comme un sculpteur peut être amoureux de la statue qu'il est en train de modeler. (Kundera, 1995: 29)

Cette volonté est cependant partagée par d'autres dans le roman, notamment par une des héroïnes du narrateur, à savoir Mme de T***, protagoniste de *Point de lendemain*, la «douce protectrice de l'amour» dont le moindre acte, comme chez Berck, relève de la mise en scène. Elle vise à imprimer une forme aux désordres érotiques selon une logique où tout est mis en scène,

tout est art. Toute l'histoire de *Point de lendemain* n'est, en effet, qu'une vaste mise en scène orchestrée par Mme de T****, où certains jouent leur rôle en connaissance de cause, et d'autres sans savoir de quelle pièce ils sont les acteurs. Mais tous jouent. Tous acceptent les règles du jeu qui ne seront ni transgressées ni remises en cause. Ce qui est grotesque chez Berck serait donc admirable chez Mme de T****?

Les contrastes thématiques sont ainsi accentués par ces échos à distance où l'on retrouve les mêmes motifs mais explicitement variés, soit dans leurs causes, soit dans leurs effets. Les danseurs et leurs ennemis sont définis par la même phrase, tous partagent le même répertoire, les mêmes paroles et les mêmes gestes. Pour le dire en forme de proverbe: beaucoup de gens, peu d'idées. La «danse» médiatique de Berck est grotesque, mais tout idéaliste authentique se comporterait exactement de la même manière. La mise en scène peut servir aussi bien une poursuite vaine de la gloriole que la poursuite authentique du plaisir. Il est difficile, dans ces conditions, de réduire le propos du roman à un jugement quel qu'il soit. La seule règle est l'ambiguïté. Le roman, c'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Vincent, ni Berck, mais où tous ont le droit d'être compris, et Vincent et Berck.

C'est conformément à la logique de ce principe que le narrateur emprunte le masque de l'auteur Milan Kundera, un romancier tchèque qui vit en France et dont la femme s'appelle Vera. Il est un personnage autonome, qui fait avancer l'action, qui par ses digressions philosophiques permet au lecteur de déchiffrer les codes des personnages ou de révéler la raison de leur incompréhensibilité. Mais cela ne signifie pas qu'il livre la vérité ou la morale du roman. Au contraire: la rencontre du narrateur et des personnages de son roman, lors de son séjour dans le château, fait apparaître le personnage du narrateur auctorial non plus du tout comme authentique, mais comme un masque narratif. Il est *dans* le roman, non pas *au-dessus* du roman. Il renforce ainsi l'aspect ludique du texte méditatif du narrateur, texte fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines.

Dans la finale, «le jeu serré», les événements vont se précipiter dans une sorte de crescendo burlesque et déboucher sur la débâcle de tous les protagonistes: Vincent, notamment, va rater une belle occasion érotique en simulant un coït en public, parce qu'il se sent obligé de «semmer le bordel». La belle s'enfuit. Vincent est seul. Chacun rentre chez soi méditer sa défaite. Après cette scène centrale où les différents fils de l'intrigue se nouent et se dénouent, la narration ralentit et s'arrête presque. Mais, comme dans la fugue, le thème principal est encore une fois revisité. Le narrateur reprend sa réflexion sur la nature du plaisir: «Peut-on vivre dans le plaisir et pour le plaisir et être heureux?» demande-t-il. «L'idéal de l'hédonisme est-il réalisable? Cet espoir existe-t-il? Existe-t-il au moins une frêle lueur de cet espoir?» (Kundera, 1995: 142).

Cette réflexion est conduite à son terme par une lecture des dernières pages de *Point de lendemain*, qui constituent un parallèle exact à la fin de l'histoire de Vincent. Dans un incroyable télescopage, les deux jeunes

hommes, Vincent et le chevalier de la nouvelle, se croisent en quittant le château. Ils sont sur le point de se faire des confidences (qui dans le cas de Vincent seraient fausses), mais tout de suite le chevalier est dégoûté par la vulgarité de l'homme du XX^e siècle, son opiniâtreté à parler et son incapacité correspondante à écouter. Le jeune chevalier repart lentement dans sa chaise en songeant à ce qu'il vient de vivre. Quant à Vincent, il part à toute allure sur sa moto pour oublier la nuit passée au château.

Ainsi la boucle est bouclée. Le roman s'achève au moment précis où il forme un tout systématiquement ordonné et structuré par sa logique interne. Et —grâce à la polyphonie musicale— les leçons du livre sont impossibles à formuler autrement que sous forme de paradoxes dont voici le plus important: la disparition du plaisir dans un siècle qui n'a cessé de faire la propagande de l'hédonisme.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1998 [1929]): *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris.
 — (1978 [1934]): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
 Girard, R. (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset Kundera, Paris.
 Kundera, M. (1986): *L'art du roman*, Gallimard, Paris.
 — (1995): *La lenteur*, Gallimard, Paris.

De Juan Ramón Jiménez à Jean Giono: comment Aguedilla devient Zulma

Dominique Bonnet
Universidad de Huelva

En 1959, Jean Giono écrit, à la demande du producteur américain Edward Mann, une adaptation cinématographique du livre le plus célèbre de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*. Le travail d'adaptation de *Platero y yo*, réalisé par Jean Giono, peut être considéré comme une recreation de l'oeuvre de Juan Ramón Jiménez, du fait que l'on y retrouve les impressions et les thèmes récurrents de l'écriture gionisque. La présence gionisque dans la transcription cinématographique du texte de Juan Ramón peut en partie se justifier de par les points communs existants entre Jean Giono et le poète andalou, sur le plan personnel et professionnel, qui ont pu être déterminants lors de la lecture gionisque de *Platero y yo*. Dans cet article, nous allons nous intéresser en particulier à un personnage, secondaire dans le texte de Juan Ramón et protagoniste dans celui de Giono, Aguedilla, dont les traits de caractère et les façons de faire nous renvoient à un personnage d'un «classique» de l'écriture gionisque, Zulma de *Que ma joie demeure*, achevé en 1935, presque vingt-cinq ans plus tôt. Les relations intertextuelles rapprochant Aguedilla et Zulma constitueront, de cette façon, la base de notre article.

L'adaptation de *Platero et moi* de Jean Giono semble renverser la réalité puisqu'il y met en relief les personnages les plus marginaux du village de Moguer. De ce fait, le moteur de son histoire se construit autour d'une femme à laquelle Juan Ramón consacre la dédicace de la première édition de *Platero y yo*: «A la memoria de Aguedilla la pobre loca de la calle del Sol que me mandaba moras y claveles» (Jiménez, 1917: 87). De même que le poète andalou, Jean Giono semble très attiré par cette femme, transformée en quelque sorte en symbole de l'injustice et de la cruauté des hommes. Juan Ramón en parle comme d'une «pauvre folle», «pobre loca», comme s'il comprenait sa situation, par beaucoup de points très similaire à la sienne; en effet tous deux se sentant marginalisés, cherchent refuge dans un monde imaginaire qui les éloigne de cette société qui ne les comprend pas.

Tout cela guide, sans détours, Jean Giono vers Aguedilla afin d'en faire le personnage-charnière de son adaptation cinématographique. Aguedilla devient un guide de Moguer, de sa société, de ses secrets les plus beaux mais aussi les plus obscurs. Dans l'adaptation gionesque, Aguedilla n'est plus «la folle» du village mais bien au contraire, elle semble être la seule personne dont la sensibilité lui permet de comprendre Juan, le poète, ses espoirs, ses rêves et ses sentiments. Jean Giono nous fait découvrir une Aguedilla différente; elle n'est plus la «demeurée» de Moguer mais une jeune femme douce, romantique, attentionnée et tendre lorsqu'elle rencontre Platero. Cependant Jean Giono ne manque pas de nous rappeler, tout au long des dialogues de son scénario, que cette image d'Aguedilla n'est pas celle des habitants de Moguer qui la considèrent comme la folle du village:

La folle! La folle! Et puis ils foncent dans l'ombre. Il y a une courte lutte sauvage. Aguedilla surgit de l'ombre à demi couverte par la pèlerine qui tombe. Elle se met à courir. L'un des gamins montre aux deux autres ses doigts qui ont retenu quelques longs cheveux noirs. Ils se lancent à la poursuite d'Aguedilla. Autre rue pavoisée et déserte. Aguedilla poursuivie. Tout en courant, les gamins ramassent des pierres. Ils les jettent sur Aguedilla... (Giono, 1959: séq. 125, 105)

Il semble intéressant de nous demander quels ont pu être les facteurs qui furent déterminants pour Jean Giono au moment de choisir Aguedilla comme personnage-charnière de son adaptation cinématographique. Le jeu intertextuel gionesque est sans doute la réponse à notre question. En effet, très rapidement, l'ensemble des caractéristiques d'Aguedilla, physiques et spirituelles, nous amènent à la rapprocher d'un autre personnage féminin de l'univers gionesque: Zulma, la «sauvageonne» de *Que ma joie demeure*. L'insertion de réminiscences d'un texte gionesque antérieur au scénario de *Platero et moi* tisse donc une trame intertextuelle interne à l'oeuvre de Jean Giono.

Dans l'adaptation gionesque, Aguedilla nous est présentée comme un être en pleine harmonie avec la nature. Son contact permanent avec cette dernière atteint, à plusieurs reprises, le stade de la fusion totale de par l'intégration parfaite de son propre corps au sein des éléments naturels. En effet, Aguedilla nous apparaît souvent comme faisant partie de la Nature qui l'entoure, se fondant très facilement avec elle:

La tête d'Aguedilla se penche comme pour voir de très près ce qu'il y a dans l'eau. Les mains écartent les cheveux au moment même où le visage touche l'eau, comme pour mieux voir, encore mieux voir le pays merveilleux décrit par Juan. Autour de la tête, les cheveux se mettent à flotter comme des algues noires... Aguedilla considère soudain l'une de ses mains: une sangsue y est attachée... Aguedilla arrache la sangsue et la dépose sur l'eau. Sur la main d'Aguedilla l'eau et le sang se mêlent. Aguedilla se débouche les oreilles (sans doute pleines d'eau). (Giono, 1959: séq. 111, 80-81)

Aguedilla est ici complètement isolée du reste du monde humain. La tête sous l'eau, elle entre en communion parfaite avec les fonds de l'étang: ses

cheveux se confondent avec les algues noires et son sang, tel un rite initiatique, se mêle à l'eau, scellant de la sorte son pacte avec la Nature.

Dans *Que ma joie demeure*, la création du personnage de Zulma émane selon Jean Giono de la fusion de trois jeunes filles simples de sa connaissance:

Je vous dirai que Zulma a été composée avec les trois personnages de jeunes simples que j'ai connues... Il y a d'abord la fille d'un fermier du plateau de Valensole, qui avait eu un chagrin d'amour, une profonde désillusion de son mariage avec un mufle... Alors cette fille s'était renfermée, s'était séquestrée volontairement au premier étage de la ferme, elle ne sortait plus, elle restait là, elle était dans un état de simplicité extraordinaire... Une autre était une femme malade, qui habitait avec un jeune curé et le jeune curé la soignait... Et la troisième, c'est une fille, alors beaucoup plus sauvage... qui habitait le hameau de Saint-Jurs au-dessus de Moustiers-Sainte-Marie. Un plateau sauvage planté de lavande; c'était un hameau très reculé, où vivaient à cette époque-là, autour de 1920, des gens dans une sorte de primitivité qu'on ne peut pas imaginer maintenant. (Giono, 1972: 1337-1338)

Selon ce témoignage de Jean Giono, il est donc évident que le côté sauvage est, dès le départ, un facteur déterminant dans la création du personnage de Zulma dont les descriptions mettent l'accent sur une fusion avec le monde naturel:

Zulma: on voyait son pied nu se poser dans l'herbe, tous les doigts écartés, puis les doigts se fermaient, puis le pied se cachait sous la longue jupe, l'autre pied s'avavançait. Et ainsi son pas: lent, bien plat, posé sur une grande chose solide. Elle portait une brassée d'herbe. Elle avait la tête penchée de côté, les yeux baissés, la bouche triste. Elle faisait penser à l'amertume des moissons... et puis elle les avait tressés (les cheveux) en petites tresses pareilles à des épis; elle en avait sur les oreilles, elle en avait une poignée sur la nuque, elle en avait deux ou trois allongées de chaque côté de son front. C'était bien comme le fruit mûr du blé avec tout: les grains luisants et durs, et les barbes, et la tige des épis, et tout était fait en cheveux blonds roussis de soleil, et rien qu'à voir cette coiffure on avait dans le nez la touffeur des juilletes avec son odeur de sueur et de poussière. (Giono, 1972: 532)

Par ailleurs, nous retrouvons chez Zulma, cette attirance pour l'eau qui aida Aguedilla à sceller son pacte avec la Nature. L'eau semble à nouveau être le lien, le moyen de communier avec le milieu naturel:

Je suis allée chercher du cresson... Elle portait une gerbe de cresson qu'elle avait dû arracher à poignées dans les ruisseaux... Elle est toujours fourrée dans les endroits où il y a de l'eau... Elle a tout le ventre mouillé... Elle se couche à plat ventre, elle se penche sur l'eau... Et voilà comment ça arrive. (Giono, 1972: 533)

Dans le *Platero et moi* de Giono, Aguedilla est la première à rencontrer Platero et devient ainsi le lien avec le monde animal qui aidera à rompre la solitude de Juan:

Juan va à la porte de la rue, l'ouvre et sort dans la rue, toujours en chaussettes. La rue blanche est vide et silencieuse... On entend fuir un pas très léger. Juan fait quelques pas vers la ruelle mais de la ruelle surgit un petit chien blanc qui aboie contre Juan, saute autour de lui et l'empêche d'avancer... À part le petit chien qui s'éloigne en courant, la ruelle est vide. Juan rentre dans sa cour. Le petit âne lui tourne le dos, la tête dans un coin d'ombre. (Giono, 1959: séq. 34 bis, 23)

En conduisant Platero vers Juan, elle se rapproche de cet être dont les sentiments purs l'attirent. Cette fonction de guide, de personnage initié au monde animal, est une création gionesque à part entière que nous retrouvons dans *Que ma joie demeure*. Giono va même plus loin dans la relation Aguedilla-Platero: tous deux apeurés par les êtres humains cherchent sans cesse à se protéger d'eux. Ensemble, ils s'inclinent pour une cachette en pleine nature, la pinède:

L'âne s'arrête brusquement, les oreilles dressées. Il écoute le glas. Il tourne et à toute vitesse va se réfugier dans un bois de pins. Route vide: une femme échevelée, Aguedilla, entre dans le champ, de dos courant. Elle est suivie d'un petit chien blanc. La femme s'éloigne puis s'arrête: elle regarde vers le bois de pins. Le petit chien se met à courir vers le bois de pins. (Giono, 1959: séq. 8, 2)

Il est vrai que Platero et Aguedilla ne se dirigent pas ensemble vers la pinède mais leurs intuitions semblent coïncider dans la direction à suivre en quête de la protection de la Nature. Plus qu'une décision commune, il semblerait donc que le petit âne et Aguedilla utilisent le même instinct de protection de l'espèce humaine, montrant tous deux leur confiance en la forêt en particulier, et donc en la Nature en général:

Sur un fond de troncs d'arbres très proches, le petit âne est arrêté. Le froissement vient du pas humain qui comme tout à l'heure veut rejoindre le petit âne. Encore une fois, le petit âne tourne la tête vers le pas. Et puis il se tourne tout entier vers le pas. Il ne demande pas mieux cette fois qu'être rejoint. Le pas humain est tout proche. (Giono, 1959: séq. 32, 18)

Dans *Que ma joie demeure*, Zulma entretient, de la même façon qu'Aguedilla, une relation privilégiée avec le monde animal. Elle représente elle aussi, en quelque sorte, le lien entre les hommes et les animaux. Le premier animal avec lequel Zulma entre en contact est un jeune chiot. Dans le *Platero et moi* de Jean Giono, Aguedilla est sans cesse accompagnée par un petit chien blanc qui est son fidèle compagnon et par conséquent un indice permanent de sa présence:

Elle lui donna un petit chien. Il avait à peine quelques semaines. La fille avait son corsage ouvert. Là-bas dans l'ombre elle avait essayé de faire téter le petit chien à son sein sec. (Giono, 1972: 443)

Route vide: une femme échevelée, Aguedilla, entre dans le champ, de dos courant. Elle est suivie d'un petit chien blanc. La femme s'éloigne puis s'arrête: elle regarde vers le bois de pins. Le petit chien se met à courir vers le bois de pins. (Giono, 1959: séq. 8, 2)

Si dans le scénario de *Platero et moi*, les deux principaux contacts animaliers d'Aguedilla sont avec son petit chien blanc et Platero «l'âne-protagoniste», dans *Que ma joie demeure*, Zulma semble être le lien privilégié avec le monde des animaux en général. Sa relation avec un cerf est sans doute la plus caractéristique. Nous assistons à l'évolution d'une véritable histoire d'amour qui représenterait la fusion parfaite entre le monde des hommes et celui des animaux: «Il retroussa ses babines. Il lécha la main. Il lécha le poignet, puis le bras. Il la regarda. Elle (Zulma) se laissait faire. Il vit encore son reflet dans les yeux de la jeune fille. Elle avait un cerf dans ses yeux» (Giono, 1972: 495).

Puis nous découvrons aussi le côté de Zulma-bergère et sa relation avec le troupeau:

Zulma était devenue la reine des moutons. La reine et tout. Elle était le chaud, le froid, la pluie, le soleil et le vent des moutons, la joie et la tristesse des moutons (Giono, 1972: 665).

Un bélier invisible parla à ses brebis. Puis les moutons apparurent autour du creux du campement. La jeune fille les appela. Ils descendirent à côté d'elle. Ils portaient des oiseaux accrochés dans leur laine. Ils se couchèrent dans le creux, autour de Zulma, autour du feu, sur les pentes. Il en arrivait toujours. Ils arrivaient sur le bord, ils restaient là un moment à regarder... Puis ils descendaient, faisant lever les moutons déjà couchés, se serrant autour de Zulma. Bientôt tout le creux fut plein. Le reste du troupeau se coucha dans le pré là-haut autour... Un petit chien griffon se glissa entre les bêtes et vint s'asseoir près du feu. (Giono, 1972: 671)

Par ailleurs, sorte de guide vers le retour à un bonheur simple et authentique, Aguedilla représente dans le scénario de Jean Giono la Liberté avec un grand L. Elle ne connaît ni attache personnelle ni préjugés à l'encontre d'autrui. Elle est la seule qui ose crier la vérité ou la mettre en évidence par ses actions. En effet, lorsque l'on assassine son chien, elle crie sa douleur dans les rues du village et accuse ouvertement le maire:

Vous avez peur? Moi aussi. Vous fourrez la tête sous les draps? Moi non. Vous ne voulez rien voir. Moi je veux tout voir. J'ai payé, moi. J'ai payé un chien. C'est beaucoup un chien. Je veux voir beaucoup. On voit beaucoup quand on a peur et qu'on regarde quand même. On voit le gros homme qui a le gilet rouge. Celui qui commande tout le monde. Il vous a fait peur pour n'être pas dérangé. Il vend son alcool d'agave à des Portugais. Il roule ses barils dans un bateau portugais. Sans payer le roi. Il vole le roi. Il vole l'argent que vous serez obligé de donner au roi à sa place. Fourrez votre tête sous les draps. (Elle imite la voix du veilleur de nuit) —Dormez tranquilles, bonnes gens, la nuit est belle, l'homme au gilet rouge vole le roi. (Giono, 1959: séq. 143, 124)

Ces cris d'Aguedilla sont la preuve de sa véritable liberté. De même que les autres, elle a peur mais elle surmonte ce sentiment pour vaincre la soumission et pour ne pas renoncer à s'exprimer librement.

Dans la notice de *Que ma joie demeure*, Luce Ricatte écrit de Zulma:

La vraie victoire revient non pas à Bobi, à l'apôtre, mais à la bergère, Zulma, qui apparaît bien comme l'«initiée» véritable, d'autant plus accomplie qu'elle n'a pas eu besoin à vrai dire d'un apprentissage. Elle est prédestinée par son innocence, sa beauté presque monstrueuse, accordée à celle des terres sauvages, ses vêtements de peau de mouton et sa couronne de fétuque, sa parenté avec les bêtes et l'eau. (Giono, 1972: 1329)

Cette description de Zulma est en fait, au même titre qu'Aguedilla dans le scénario de *Platero et moi*, un symbole de la liberté. En effet, Zulma ne répond à aucune norme sociale et n'obéit qu'à ses instincts, se situant ainsi et comme nous l'avons vu, plus près du monde animal que celui des humains. Elle vit en pleine harmonie avec la nature et s'éloigne parfois pendant plusieurs jours de la communauté du plateau Grémone. Enfin, sa perception du monde est celle d'un être innocent qui a du mal à comprendre le reste des humains. Elle même affirme en parlant à Marthe, une des femmes de la communauté: «Je vous dis que je ne vous comprends pas quand vous parlez» (Giono, 1972: 674). Elle vit donc en marge du monde des êtres humains, n'ayant pour guide que la nature et sa cadence:

Zulma était restée longtemps immobile et elle avait écouté. Elle avait entendu les oiseaux. Ils étaient au chaud sous les herbes. Ils s'appelaient... Le soleil ne se montra pas. Mais, subitement, au milieu de la coupole du ciel gris, une tache d'huile claire s'élargit comme un fruit pelucheux. Une tige d'herbe gelée craqua. Au bout d'un moment sa gaine de glace glissa le long de la tige, découvrant encore un peu de chair encore verte... C'était midi... Les oiseaux commencèrent à voler. Zulma les regarda... Elle regardait droit devant elle. Elle ne bougeait pas. Elle écoutait. (Giono, 1972: 669-670)

Nombreuses sont donc les ressemblances entre Aguedilla, personnage choisi par Jean Giono dans le texte de Juan Ramón Jiménez comme charnière de son scénario, et Zulma, jeune sauvageonne de *Que ma joie demeure*. Zulma semble avoir fourni à la construction du personnage d'Aguedilla des données de base qui ont établi une relation d'interconnexion entre les deux personnages et donc entre les deux textes. Ainsi Zulma et Aguedilla possèdent toutes deux le don de la communication avec la Nature et les êtres qui la composent, représentant ainsi le lien entre le monde sauvage et l'univers des êtres humains. Elles vivent en liberté sans se soucier des normes sociales, se laissant guider par leurs sentiments et leurs instincts tels de jeunes animaux. Bien que dans les deux textes elles soient considérées comme de jeunes «simples», elles représentent à nos yeux la pureté et la liberté. Dans *Que ma joie demeure*, Marthe dit de Zulma: «Elle dit toujours ce qu'elle veut dire... Elle va chercher les choses très loin, là où nous autres nous n'irions

pas» (Giono, 1972: 677). À la fin du scénario de *Platero et moi*, Juan synthétise son amour pour Aguedilla de la façon suivante: «Te regarder, parce que tu es belle et hors d'atteinte comme tout ce que j'ai aimé dans ma vie» (Giono, 1959: séq. 197, 166). Fidèle à son procédé de création et établissant ainsi une relation intertextuelle au sein de sa propre écriture, Jean Giono semble donc les avoir choisies à vingt-cinq ans d'intervalle pour cette pureté qui en fait de véritables initiées en matière de recherche du bonheur.

Bibliographie

- Giono, J. (1959): *Adaptation cinématographique de Platero de Juan Ramón Jiménez*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer.
- (1972): *Que ma joie demeure. Oeuvres Romanesques Complètes*, II, Gallimard, Paris.
- Jiménez, J. R. (1988 [1917]): *Platero y yo*, Espasa, Madrid.
- (2000 [1952]): *Platero et moi*, Seghers, Paris.

Intertexte et identité: d'Émile Nelligan à Claude Beausoleil

Alfonso Rafael Buelvas Garay

Universidad del Cauca (Colombia)/Université François Rabelais

«Au Sommet (ou à la base) de la pyramide, règne cependant la voix qui désigne l'accent particulier du créateur, sa manière propre et unique». (Daniel Leuwens)

1. Présentation

Comme nous le savons, toute écriture renvoie à une autre, tout texte n'est que l'aboutissement d'un premier texte. L'écriture précédente devient ainsi l'articulation vers une voix référentielle unique. Cette référentialité qui habite le langage est le support du monde référé. Le texte littéraire n'échappe pas à cette détermination. Il transite avec beaucoup d'aisance sur ce territoire. En ce sens la parole singulière voyage et s'installe dans le texte chaque fois qu'elle est sollicitée. Dans le monde de la littérature elle est invention et renouvellement. Étudier la littérature québécoise revient aussi à comprendre cette articulation qui opère comme un dialogue entre plusieurs textes où les mots se mettent en place pour désigner toute perception et distinction. Ainsi quelques mots résonnent et deviennent les phares et les balises d'un espace, d'un territoire. Ils sont porteurs de la vitalité d'une culture et d'une langue. Le réel poétique devient le mot de référence, celui qui se jette dans l'espace identitaire pour dire les voix lointaines et celles qui se projettent dans l'avenir.

En partant de l'expérience poétique québécoise nous voulons étudier le dialogue entre deux auteurs, qui comme nous l'avons souligné dans les notes de présentation de cette communication, sont éloignés au plan temporel mais définitivement proches l'un de l'autre par la relation qui s'établit entre eux.

Il s'agit d'Émile Nelligan et Claude Beausoleil, poètes québécois nés à Montréal en 1879 et 1945 respectivement.

Pour commencer, il faut souligner ce qui les sépare grandement au plan poétique. Nelligan est l'auteur de plus d'une soixantaine de poèmes et Beausoleil a publié jusqu'à maintenant plus d'une soixantaine de recueils de poé-

sie ou de livres liés à l'univers poétique. La poésie d'Émile Nelligan, malgré sa brièveté, annonce pour le Québec la naissance d'une littérature moderne. Elle a su donner corps à toute une ambition esthétique. Même si elle a proposé des lieux communs et est tombée dans tous les pièges, embrassant les espaces de l'imitation et d'un parnassianisme caduque, elle a donné une chance à la littérature québécoise, dépassant les conventions esthétiques et se positionnant comme un langage d'une inépuisable singularité. Cette poésie nelliganienne a su également matérialiser un territoire identitaire. De ce fait, elle n'est plus une utopie pour le Québec: c'est un combat permanent. Pourquoi et comment cette voix d'un adolescent de dix-sept ans est-elle devenue la référence incontournable pour le devenir de la littérature québécoise? Nelligan incarne la dimension fondatrice d'une littérature moderne et les mots de sa poésie sont ainsi donc des mots fondateurs. Sa voix poétique est essence et substance car avant lui, une grande partie de la poésie québécoise de la fin du XIX^e siècle était plongée dans la brume des paysages idylliques et n'était rien d'autre que l'écho gris d'une poésie française décalée. La poésie de Nelligan est avant tout une voix qui se détache de ce cadre illégitime. Si nous convenons qu'en poésie toute voix discordante est écriture, elle demeure donc le souffle d'une singularité. Autrement dit, les mots de sa poésie sont fondateurs d'une esthétique nouvelle car ils se sont placés au cœur même du sujet, de ses angoisses, de ses interdits et de ses incertitudes. En résumé, il s'agit là d'une approche peu courante chez les écrivains qui l'ont précédé. Il utilise pour la première fois un *je*, semblable au *je rimbaldien* où s'affrontent des voix autant contradictoires et étranges qu'intimement liées et dont la seule confrontation dessine une autre vérité sans doute plus profonde. Voici, parmi d'autres, l'un des mérites de Nelligan: assumer la subjectivité, et ouvrir un espace d'affirmation poétique pour le Québec.

2. «Soir d'hiver»/«Montréal tu t'en vas»/«Baroque du Nord»

L'intention de cette communication est de mettre en évidence la présence transparente de quelques voix nelliganiennes dans la poésie de Claude Beausoleil. Ces quelques voix manifestent un langage et une conception littéraire que la poésie de Beausoleil restitue pour leur attribuer ainsi un espace où l'individu peut se retrouver, comme si à chaque fois que le texte ou les voix du texte étaient nommées, ceux-ci rendaient possible la reconnaissance d'une parole commune où tous les Québécois se retrouvent. «Le vaisseau d'or», le grand poème de Nelligan, est substance qui engendre et renvoie à une histoire et même à une déchirure, mais il se projette dans l'avenir de façon diversifiée. Comme si la voix du poème, au lieu d'être imitée, se refusait à cette imitation, comme si le recours à cette même voix désignait un objet authentique et inimitable. Le «Vaisseau d'or» de Nelligan est une référence, il est le point d'ancrage de toute la poésie qui sera écrite au Québec. Il sera abordé et débordé. Il est comme un bateau qui a coulé en naufrage, et dont certains

plongeurs remonteront à la surface les fragments. Ceux-ci conserveront la dimension fondatrice de ces mots-voix, ils énonceront une nouvelle essence, une voix nouvelle pour rentrer dans la dynamique tant de fois célébrée de la poésie: «Toute écriture est voix, toute voix, en poésie, est écriture».

Claude Beausoleil s'est toujours réclamé d'une présence nelliganienne dans son écriture. Partant de là, deux approches sont possibles. D'une part l'étude textuelle de l'œuvre de Claude Beausoleil, dans le but de faire l'inventaire des références, des voix nelliganiennes dans sa poésie. Celles-ci sont explicites et mettent en relief les parentés et les filiations entre les poésies de ces deux auteurs. D'autre part, l'étude pourrait se concentrer sur les correspondances implicites centrées sur l'ambition d'écrire et le désir de mettre en scène un territoire habité par la parole poétique. Tentons d'illustrer la première approche à la lecture de «Soir d'hiver» de Nelligan (1992: 13) et «Montréal tu t'en vas» de Beausoleil (1999: 39):

«Soir d'hiver»

Ah! comme la neige a neigé
 Ma vitre est un jardin de givre.
 Ah! comme la neige a neigé!
 Qu'est-ce que le spasme de vivre
 Ô la douleur que j'ai, que j'ai!
 Tous les étangs gisent gelés,
 Mon âme est noire: Où vis-je? où vais-je?
 Tous ces espoirs gisent gelés:
 Je suis la nouvelle Norvège
 D'où les blonds ciels s'en sont allés
 (...)

«Montréal tu t'en vas»

Montréal tu t'en vas et la neige m'emporte
 Ma ville trouée de temps ma ville de *soirs d'hiver*
De trou de mémoire de travaux incertains
 Montréal tu t'en vas et tes rues m'abandonnent
 Pour un poème en chute pour rien
 Juste pour voir comme ça à tout hasard
 Un chagrin l'illusion un détour ou la fin des joies
 Sans faire la fière dans les vitrines impossibles
 Des riens qui meurent et renaissent d'hier.
 (...)

Ces vers du poème de Beausoleil cherchent à produire une réalité par la simple évocation des «soirs d'hiver» de Nelligan. Cette voix devient voix commune comme si ces trois mots posaient une nature précise à laquelle tous les Québécois participeraient et par laquelle ils se sentiraient définis.

C'est une façon d'assigner un ordre à la réalité et d'assumer les empreintes indiscutables de l'hiver, la neige et le poème comme les repères qui nomment un monde, en disant ainsi que le langage construit le réel. Ce même langage, cette atmosphère de «Soir d'hiver» de Nelligan, devient ainsi explicité dans le texte de Beausoleil et, à travers cette explicitation, déborde l'objet

évoqué pour lui donner encore plus de matérialité. De ce fait, l'hiver, ses voix, acquièrent plus de vérité. Quant à la poésie, elle continue de jouer le rôle qui lui est propre: assumer le transit de la parole tout en sachant qu'en s'installant dans une autre écriture, elle n'est plus exactement la même car elle embrasse un temps différent et s'intègre à une tonalité différente. Pourtant, elle conserve sa consistance de voix fondatrice. Ce n'est pas en évoquant «Soir d'hiver» que Beausoleil fait vivre Nelligan, car il fait d'abord vivre un langage, un langage qui se rapproche de l'être. Cependant, la parole nelligianienne devient alors souffle originel qui donne à voir et à comprendre tour à tour la neige, l'hiver, l'incertitude de vivre, *le vertige* du poème. Cette voix qui pénètre le texte de Beausoleil s'actualise et vit parce qu'elle nous parle encore, et même si elle est dans l'écriture d'un autre —Beausoleil en l'occurrence— on peut la reconnaître comme étant l'émanation d'une voix toujours présente et repérable, semblable à celle d'un «bateau ivre» qui inaugure un temps de poésie relevant d'un exercice d'exploration intime.

Intéressons-nous maintenant aux correspondances qui relèvent de la deuxième approche. Claude Beausoleil se reconnaît dans les voix de Nelligan, parce que lui aussi participe de la même réalité. Les deux auteurs se retrouvent dans l'ambition d'écrire. C'est ainsi que nous assistons tout naturellement à un mouvement de va-et-vient qui unit les voix de Nelligan et Beausoleil et les amplifie pour reformuler une parole, engendrer les multiples variantes de l'écriture et introduire les présences qui parlent d'un être reconnaissable et qui s'affirme dans le poème et dans les profondeurs d'une voix récupérée. Cette voix n'ignore pas son origine. Une origine qui ne se trouve ni chez Beausoleil, ni chez Nelligan: elle est située dans la complexité irrésolue entre la voix et l'écriture.

Il s'agit bien pour Beausoleil d'une polyphonie qui se rapproche du concept de Ducrot (1984: 207), car dans sa poésie d'autres voix résonnent (Rimbaud, Nelligan, Hubert Aquin et Gaston Miron), comme la trace d'autres consciences, d'autres énonciateurs. Rimbaud, Nelligan, Aquin et Miron sont donc les poètes énonciateurs, ceux qui rapportent les mots et les climats précis pour que dans le texte de Beausoleil ils retrouvent une perspective nouvelle en même temps qu'ils restituent le cercle indéniable du poème: «La poésie rejoindra toujours la poésie».

Si Beausoleil se réclame d'une parenté avec Nelligan et avec d'autres poètes, c'est bien parce qu'il s'inscrit dans un prolongement de ces voix, parce qu'en les prolongeant il trouve sa voie: la voix d'autrui («Soir d'hiver») à la surface d'un texte nouveau. Il est impossible de dire qu'il s'agit d'une voix intacte. Pourtant elle garde son pouvoir d'enchantement et sa force particulière d'être et d'exister comme objet différencié et riche en signification. Elle continue son chemin originel: c'est une voix pour perdurer dans la matérialité de la page. Au-delà de cette matérialité, il y aura toujours l'écho essentiel d'un premier registre, pour le dire avec les termes rimbaldiens des premières *Illuminations*.

Ces voix sont justement les forces créatrices de toute insurrection, de toute poésie. Le texte de Beausoleil n'est pas absent de cette démarche. La référence à Arthur Rimbaud, nous paraît ici inévitable parce que «sa voix de poète» est comme l'indique Pierre Brunel (1989: 56):

Elle est décidément, cette voix, la voix de toutes les insurrections: insurrections de l'adolescence, insurrections de la France contre les Prussiens, insurrection du peuple de Paris contre Versailles... L'insurrection de la nature est préparée par un poème comme «Les Corbeaux» (...). Mais voici que la dernière strophe est une incantation pour un renouveau. Ce renouveau se produit si le poète réussit à faire parler, par sa voix, ce qu'on voulait réduire au silence. (...) La voix du poète retrouve une sorte de chant originel, qui est celui de l'âge d'or. (...) La poésie est une association de la voix du poète aux voix de la nature.

Insurrection de la parole qui, dans l'expérience poétique du Québec, embrasse la question de l'identité. Une identité qui apparaît enfin comme un thème majeur de l'ambition du sujet. La poésie permet ainsi au sujet de trouver sa place dans un réel concret et de s'affirmer. De cette manière, l'univers littéraire mis en place se caractérise par l'appréhension des vérités et des réalités encore insaisissables qui affichent les accents et les couleurs d'une quête identitaire. C'est à partir de cette approche du monde référentiel introduit par les voix de la poésie que l'être québécois parvient à définir l'importance du lien existant entre un espace et ses particularités (l'immensité d'un blanc multiforme qui désigne la vie). La poésie est un contexte précis de cette construction identitaire. Il s'agit d'un processus d'intériorisation par les voix poétiques, empreintes originelles qui parlent et dévoilent une conscience, voire une affirmation.

3. Intertexte et identité

Dans *Baroque du Nord*, sa dernière publication, Beausoleil (2003: 7) fait encore intervenir Émile Nelligan, pour situer son œuvre et lui donner un cadre. Une voix rauque hurle à la neige: «D'où me viennent, dis-moi, tous ces ouragans rauques. Emile Nelligan». Ce long poème de 109 pages nous confirme que le Québec a une histoire littéraire qui —pour reprendre les critiques de Beausoleil—: «Depuis son émergence au XIX^e siècle est traversée par le désir d'inscrire sa quête et sa différence. Si son origine est française, ses racines sont nord-américaines» (1996: 188):

«Baroque du Nord»
 Un loup hurle à la neige
 Baroque né du nord
 Son chant d'hiver assume d'instinct
 La poésie retraçant sa dérive
 En une langue précise déliée solitaire
 Répétant son histoire répétant sa passion

Écartelée infiltrée de détresses
Entre la mémoire d'Europe et les temps d'Amérique
Un loup hurle
Dans sa langue de loup
Rauque comme les rocs
Le ciel entaché de fumées d'encre
Ses tourments surgis d'une nécessité
(...)

Claude Beausoleil

Ce loup qui hurle devient ainsi la voix fondatrice, le cri originel d'une poésie qui trouve son espace dans la neige et l'hiver. La poésie est donc ici comme le passage identitaire qui retrace les âges et les modulations d'une langue. C'est de cette manière que l'écriture du «Baroque du Nord» prolonge et développe l'expérience de «Soir d'hiver» de Nelligan. En effet, interroger ce poème, ses voix, est aussi placer une réponse à la question identitaire en cherchant une voie double: d'une part, l'explicitation qui retrace l'itinéraire d'une voix qui plonge ses racines dans un espace géographique spécifique et, d'autre part, l'exploration d'une voix qui rend possible une langue et qui n'a d'autre issue pour s'affirmer que l'écriture. Les «fumées d'encre» du baroque du nord inscrivent ce texte dans un contexte de présence et d'affirmation, établissant ainsi avec la voix nelliganienne un dialogue et, pour nous rapprocher de Bakhtine et fondamentalement de Kristeva (1969: 145), un espace d'entrecroisement intertextuel car pour celle-ci: «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte». Pour nous, la démarche beausolienne dépasse la citation ou la référence pour s'acheminer vers l'invention. Tout texte est à la fois réécriture et locution de plusieurs voix, mais en explicitant le texte originel, en fouillant ses profondeurs, celui-ci tend vers une vérité ultime, sorte de *communication pleine*.

En affirmant ceci, revenons au point de départ, au dialogue entre les textes dans le but de trouver le texte originel où la voix n'a pas encore eu lieu, installés dans un silence ayant comme seule référence un espace à déchiffrer: l'espace de la neige. Cet espace, bien que n'étant pas la seule référence, embrasse les spécificités d'un être en quête d'identité qui veut se procurer une langue, se construire une mémoire qui n'est pas celle de l'Europe, ni celle de l'Amérique, mais le résultat d'un métissage. Ce silence, sorte d'inexistence, puisque non nommé, se construit à partir des cris d'un loup qui hurle pour

Une langue neuve inouïe fracassée
Écho d'une dérouté
Tourné vers le nord
Le territoire la coupe
(Beausoleil, 2003: 9)

Il s'agit bien ici d'une polyphonie où les voix résonnent par leur confluence dans un même lieu (espace infini du blanc: hiver, neige, Nord,...) et par leur

confluence —pour reprendre les paroles de Bakhtine— dans une «voix pure», la voix du poète qui participe indéniablement, au-delà de toute reprise ou citation, à l'exigence d'une écriture poétique. C'est donc dans cette mouvance, dans ce partage que «Soir d'hiver» de Nelligan, «Montréal tu t'en vas» et «Baroque du Nord» de Beausoleil peuvent aboutir à un sens, car nous savons tous qu'une œuvre, pour reprendre encore Bakhtine, «plonge ses racines dans un passé lointain». Et Bakhtine ajoute: «Les grandes œuvres de la littérature mettent des siècles à naître, et, au moment où elles apparaissent, nous ne recueillons que le fruit mûr issu du processus d'une lente et complexe gestation» (1984: 344).

Conclusion

Dans son texte Beausoleil restitue le permanent, les réalités d'un espace fixe et constant comme celles de «Soir d'hiver». Tout de même, elles acquièrent comme les stalactites une autre forme, une nouvelle brillance. Reste à savoir si cette ambition beausolienne se place dans une perspective régénératrice et décidément moderniste. Ce que nous pouvons lire de son dernier texte nous laisse penser qu'il a besoin de remonter au plus proche des origines, pour retrouver encore une fois les voix originelles où sa poésie trouve sa force. C'est là aussi, que son écriture trouve sa justification et son identité, c'est donc de cette adhésion aux voix nelliganiennes et rimbaldiennes que son texte se nourrit. Beausoleil se réclame de leurs présences parce qu'il souhaite affirmer ces choix primaires, ces voix initiatiques et les inscrire dans le contexte de sa filiation poétique, comme si en signalant cette attirance, il montrait la preuve concrète de son itinéraire en tant que poète.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1984): *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.
- Beausoleil, C. (1996): *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise, 1830-1995*, Estuaire, Ottawa.
- (1999): *L'espace est devant nous*, Le Castor Astral, Paris.
- (2003): *Baroque du Nord*, Les Herbes Rouges, Québec.
- Brunel, P. (1989): «La voix de Rimbaud chez les poètes français entre 1945 et 1960: l'exemple de René Char», in Bancquart, M.-Cl. (dir.): *Poésie 1945-1960: les mots, la voix*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 51-60.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Kristeva, J. (1969): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.
- Leuwers, D. (1989): «André Frénaud et la voix», in Bancquart, M.-Cl. (dir.): *Poésie 1945-1960: les mots, la voix*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 107-109.
- Nelligan, E. (1992): *Poésies complètes*, La Table Ronde, Paris.
- Rimbaud, A. (1988): *Poésies complètes 1870-1872*, Librairie Générale Française, Paris.

Reescritura y metatextualidad

Jesús Camarero Arribas
Universidad del País Vasco

Una doble apertura semiohermenéutica es la que permite a la autora holandesa Hella S. Haasse escribir, casi doscientos años después, la «continuación» del relato de *Les liaisons dangereuses* (Laclos, 1782), en un libro titulado *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (1976). La publicación de esta novela supone, pues, una reescritura¹ y, por ende, una relación intertextual que vincula a Laclos con Haasse, la literatura francesa con la holandesa, el siglo XVIII con el XX, etc., además de introducir, como se verá, una dimensión metatextual realmente innovadora desde el punto de vista narrativo, así como otras dimensiones transtextuales añadidas, es decir, una verdadera «trascendencia textual del texto» (Genette, 1982: 7).

Una reescritura intertextual

El «inter-texto» de Roland Barthes (1973: 58-59) en *Le plaisir du texte* es el efecto de un «recuerdo circular» —una evocación lectural y espontánea dentro de una cultura literaria— provocado por la presencia *in mente* de una «obra de referencia» perteneciente a la cosmogonía literaria del sujeto lector, una *mathesis* o acto de conocimiento que permite al lector interpretante la asociación de escenas de obras diferentes gracias a su competencia lecto-cultural; lo cual lleva a Barthes a concebir la idea de «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito», una especie de universo literario propio en el que habitarían todas las obras conocidas por el lector². Esta definición semi-

1 Pocos años después llegaría otra nueva reescritura de *Les liaisons dangereuses* de Laclos, la obra de teatro *Quartett nach Laclos* de Heiner Müller, estrenada en 1982 (Klein, 1989).

2 El papel del lector es reconocido al día de hoy por todas las corrientes y autores, aunque de modo distinto. Desde el punto de vista de la semiótica textual más elemental, la intertextualidad es entendida como un conflicto entre el texto y el intertexto, lo cual permite obviamente el papel primordial de la instancia lectural: «Le texte devient une unité de signification, unifiant en un tout symbolique perçu en simultanéité les sens successifs de ses composantes lexicales et syntaxiques, lorsque le lecteur perçoit que ce texte est complémentaire d'un intertexte dont il inverse les marques ou qu'il annule ou avec lequel il forme une opposition binaire» (Riffaterre, 1983: 23).

nal de Barthes viene a subrayar, por una parte, el concepto de literariedad jakobsoniano —la tendencia del texto literario hacia el mensaje como tal, *Einstellung*, en la función poética del lenguaje (Jakobson, 1988a: 37-38)— que reside en la intertextualidad, de modo que la práctica intertextual realizada por el lector se configura como un factor de afirmación de la categoría literaria de un texto determinado. Esta misma idea, expresada de otro modo, es la que viene a defender Michel Butor (1968: 7-9) cuando dice: «Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature».

Pero la intertextualidad, en tanto que relación constructora de sentido entre textos, puede concretarse en operaciones específicas y normalizadas (cita, alusión, etc.) más allá —o más acá— del inter-texto barthesiano, de modo que no se trata ya solamente de una simple evocación vinculadora de obras en una experiencia cultural, sino de una verdadera práctica constructora de textos³ y de sentido que ofrece un principio de identificación del arte literario, en el mismo nivel que el uso artístico del lenguaje, la tipología de géneros, las figuras retóricas, etc. Además, por otra parte, la dimensión intrínsecamente abstracta y trascendente del inter-texto de Barthes propone la posibilidad de interconexión de todas las obras literarias de una cierta red de una biblioteca universal que sería como el principio comparatista de la *Weltliteratur* de Goethe.

La reescritura de Haasse, respecto a Laclos, concierne algunos elementos importantes de la narración, como son: a) las intrigas de los *scélérats* dentro de su mundo, b) la *liaison* de Merteuil y Valmont, y c) los ambientes que rodeaban la vida de Merteuil en Francia. La reescritura llega incluso a la reconstrucción de los detalles que no aparecen en el libro de Laclos y que Haasse gusta de enumerar y describir, como si fuera necesario completar el decorado o sumergirse más profundamente en las aguas narrativas laclosianas. Pero, más allá de este juego transductor de personajes, acciones y escenarios, al citar expresamente ciertas cartas de *Les liaisons dangereuses* y su contenido, Haasse revivifica la historia de Merteuil (y de toda la novela), la reactualiza para su propio texto en un sentido distinto, incluyendo una interpretación creada en la distancia que separa ambos textos y también la aportación de una lectura excepcional. No se trata solamente, entonces, de un diálogo «bajtiniano» de la narradora de Haasse y de Merteuil o del texto de Haasse con el texto de Laclos, sino de una verdadera transducción textual mediada por la narradora de Haasse. Así es como aparece la dimensión intertextual de las citas y alusiones como algo fundamental, sobre todo del final de la novela de Laclos, como si el relato de Haasse tratara de engarzar efectivamente su propio *incipit* con la *débauche* final del relato laclosiano.

3 Para una serie de autores, entre ellos y de forma destacada Claudette Oriol-Boyer (1990: 9), el texto literario es una producción significativa que implica una dimensión reescritural, es decir, atenta a la especificidad verbal de sus componentes (las palabras) e implicada en una trascendencia interpretadora (de un sentido), al mismo tiempo que se produce la *transducción* semiótica que permite transducir o transferir un texto a otro texto.

La dimensión del metatexto

En su conocida conferencia *Lingüística y Poética*, Roman Jakobson (1988a: 37) define la función metalingüística como aquella que fija la atención en el código. Por extensión, entonces, se puede establecer también una función literaria metatextual de la escritura, cuando esta incide sobre el mismo texto. Se trata por tanto de una función textual interna o intratextual que el lector puede detectar e interpretar durante el consumo lectural, de modo que se incorpora al objeto susceptible de interpretación que es ese mismo texto, pues, según el propio Jakobson en su conjunto de estudios titulado *El marco del lenguaje*, «las operaciones metalingüísticas muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales» (1988b: 86).

Así pues, junto a la relación de copresencia, en tanto que relación constructiva de la intertextualidad, la metatextualidad constituye el fondo —amplio, inmenso— del libro de Haasse, en tanto que relación de comentario, glosa o ejercicio crítico dotado de una distancia, con un discurso además que adquiere el tono y el estilo del dialogismo textual típico de la metaliteratura en su nivel constructivo también. Así pues, desde el punto de vista de una Hermenéutica literaria, el metatexto es una exploración analítica-intuitiva de un sentido, convertido en texto en este caso; una auténtica *hermeneia* en el modo más clásico, pues Haasse actúa de mediadora, intérprete o transductora de una obra a otra para elaborar un sentido perfeccionado. La extensa Carta 81 de *Les liaisons dangereuses* —«celle qui a tant fait couler d'encre» (Haasse, 1995: 14), que trata de cómo Merteuil se convirtió en el personaje de todos conocido y en la que ella dice la célebre frase «je suis mon ouvrage»— tiene su réplica en los extensos comentarios de la narradora de Haasse (1995: 14-30) sobre el personaje de Merteuil en la misma Carta 1 «d'une correspondante inconnue» —toda una lección de civilización francesa del siglo XVIII por parte de Haasse—, después de haber manifestado dos veces al menos la intención intertextual y metatextual sin ambages: «A-t-on le droit de se servir d'un personnage qu'un autre écrivain a créé?» (Haasse, 1995: 10) y también: «Je voudrais seulement, par une approche différente, montrer à quel point les interprétations dont vous avez fait l'objet jusqu'à ce jour sont tissées de stéréotypes» (Haasse, 1995: 11).

Del mismo modo que en el ámbito intertextual la reescritura continúa y completa la narración de Laclos, el metatexto de Haasse comenta e interpreta distintos parámetros actanciales de *Les liaisons dangereuses* íntimamente relacionados con el dispositivo narrativo⁴ que permite sin duda desplegar esa misma reescritura: la relación de Merteuil y Valmont (un hito en el relato laclosiano) bajo parámetros de alta tensión pasional y narrativa: «Jamais Valmont n'a su ce qui me passionnait en lui» (1995: 39 y ss.), el asunto de Ger-

⁴ Resulta pertinente, en este punto, señalar la aportación teórica de Jean Simeray (1970) en cuanto al personaje influenciador y la consiguiente estructura narrativa generada por el binomio Merteuil-Valmont.

court (1995: 57-58, 76), la historia de Cécile Volanges (1995: 76 y ss.) y de la propia Tourvel (1995: 77 y ss.). En resumidas cuentas, pues, la metatextualidad, junto a la intertextualidad, se pone al servicio de la narración de Haasse igual que si se tratara de un procedimiento formal de escritura (reescritura).

El nivel de comentario metatextual es intenso sobre todo en ciertos fragmentos de las Cartas 5, 6 y 7 y su balance es un tanto paradójico, porque, ¿hasta qué punto la relación de la narradora de Haasse y Mme de Merteuil es efectivamente la «liaison dangereuse» que se anuncia en el título? Más bien parece una relación de admiración (casi profunda) y en ningún caso una denuncia o puesta en evidencia de las maquinaciones del diabólico personaje de Laclos. Y en este sentido hay que interpretar, *primo*, la alusión comentada a las cartas —a la «epistolaridad»— de *Les liaisons dangereuses*, con un aparato de referencias constantes a lo largo de todo el libro (1995: 31, 33, 62...) y, *secondo*, a la herencia literaria de Laclos: «L'ouvrage de Laclos a éveillé des échos qui n'ont pas fini de retentir» (1995: 176 y ss.).

Otros parámetros transtextuales

Además de la intertextualidad y de la metatextualidad ya definidas, la relación comparatista de *Les liaisons dangereuses* de Laclos y *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* de Haasse implica otras dimensiones transtextuales, hecho que hay que interpretar en el sentido de una variada y rica interacción entre las dos obras y que hace muy sólida su relación en el nivel comparatista.

En primer lugar, el mismo título de la obra neerlandesa, *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, hace referencia a la calle existente en La Haya —«daal-en-berg» (valle-monte)— en referencia clara al personaje de Valmont, partenaire por excelencia de Merteuil y referencia notable en el libro de Haasse: «Le manoir Daalberg, pensai-je et, au même instant, me vint à l'esprit le nom de Valmont. Et par la magie de ce mot, c'est vous, Madame, que je vis là, je dirais presque en chair et en os» (Haasse, 1995: 8). Esta homotopología del personaje de Laclos y de la calle de La Haya en Haasse se evidencia además en el inicio mismo del relato: «Madame, vous avez surgi dans mes pensées alors que je cheminai le long de l'allée Daal-en-Berg, dans le quartier sud de La Haye» (1995: 7). Se trata por tanto de un recurso bibliológico que vincula ambas obras justo en la función inicial e identificadora de los mismos libros, procurando de paso una coartada expositiva y/o narrativa a la narradora de Haasse. Pues bien, este parámetro bibliológico del título entra de lleno en el segundo caso de relaciones «paratextuales» definidas por Gérard Genette dentro de la transtextualidad (1982: 9).

Y en segundo lugar, la estructura u organización epistolar del relato de Haasse, que coincide con la forma epistolar de la novela de Laclos, aunque en el caso de Haasse el número de cartas es muy reducido (13 de Haasse fren-

te a 175 de Laclos), y las tres últimas de la narradora de Haasse no son respondidas por Merteuil. Esta falta de respuesta que se produce a partir de la Carta 10 de la narradora, le hace sospechar que «il est clair que vous voulez non seulement vous soustraire à *mon* interprétation» (Haasse, 1995: 185), es decir, pone en evidencia el juego mismo del metatexto neerlandés en tanto que comentario interpretante de la novela de Laclos y provoca la declaración final en la que la narradora de Haasse «descubre» la base de las vinculaciones metatextuales de ambos libros: «Vous étiez un danger pour moi, car, sous votre influence, je cédaï presque aux deux extrêmes qui me menaçaient: les jeux intellectuels et les fantasmes. (...) Je vous salue, personnification insaisissable de la notion d'évasion! Je romps avec vous. Je vous bannis de mes pensées» (1995: 187) y cierra así su relato. En cualquier caso se trata efectivamente del género —o sub-género— epistolar y, por tanto, estamos ante una relación definible según parámetros de architextualidad, una dimensión fundamental para Genette (1982: 11), pues articula definiciones que tienen que ver con la «literariedad» o carácter literario de una obra. A esta maniobra architextual llega a aludir incluso la propia narradora de Haasse: «En 1782, sous le titre *Les liaisons dangereuses*, votre créateur, Choderlos de Laclos, a écrit l'histoire de vos intrigues en empruntant pour ce faire la forme nouvelle, en vogue à l'époque, d'un échange de lettres» (1995: 10).

Conclusiones

La intertextualidad y la metatextualidad, en tanto que tipologías discursivas y modos de construcción textual, ponen de manifiesto procesos de «hiperconstrucción» (Baetens y Schiavetta, 1997), es decir, se trata de prácticas de escritura que tienen que ver con un cierto nivel de formalización y de transformación de las obras literarias. Por consiguiente, la obra de Haasse retoma, primero, la forma genérica de la novela epistolar, y luego, se implica en la trama de acontecimientos de la novela de Laclos en el sentido de una doble vinculación intertextual y metatextual, dando lugar todo ello a una dimensión bibliocultural internacional definible bajo parámetros de literatura comparada. Esta dimensión hiperconstructiva⁵ del relato de Haasse viene dada entonces por la presencia y la funcionalidad de un importante aparato transtextual: reescritura intertextual, metatextualidad, y también relación paratextual bibliológica, y relación architextual genérica. Con todo ello se configura un aparato textual productor de sentido cuyo funcionamiento es animado sobre todo por el juego formal que se produce en la misma traslación

5 El fenómeno de lo que llamamos «hiperconstrucción» es detectable en o aplicable a no pocas obras de la más reciente modernidad literaria francesa: Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961); Michel Butor, *Mobile* (1962); Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967); Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978); Jean Lahougue, *La doublure de Magrite* (1987).

intermetatextual y por el fenómeno transformatorio que reside en esa misma traslación.

El «tejido de citas» es como una red abierta de relaciones posibles entre todos los textos de la literatura universal, todos ellos alojados en los «mil hogares de la cultura», de las distintas culturas asociadas a lenguas diferentes. Por tanto, según Barthes, la intertextualidad bien puede entenderse como el conjunto absoluto de textos de la literatura general, vigentes en todo espacio y todo tiempo, entre los cuales pueden establecerse relaciones que abocarían a la constitución de un espacio teórico-crítico que sería la literatura comparada⁶. No en vano el intertexto o la intertextualidad en general constituyen un elemento importante de la «teoría del texto» tal cual (Barthes, 1968a: 1015), en tanto que el intertexto «redistribuye la lengua», porque «tout texte est un tissu nouveau de citations révolues», que incluye fragmentos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes sociales, etc., —como señala Barthes— redistribuidos en una diseminada productividad, es decir, el espacio global de relaciones posibles que constituye, en este caso, el funcionamiento de la literatura comparada.

Desde el ámbito metatextual no es menor tampoco la aportación a la relación intercultural: la internacionalidad del personaje de Merteuil en una especie de *Weltliteratur*, el juego de referencias a Daal-en-Berg (Valmont) en el título, las lecturas de Merteuil en su morada holandesa (Richardson, Prévost, Defoe, Shakespeare, Eurípides, Mme de Lafayette, Marivaux y Rousseau).

El libro de Haasse es un viaje cultural a la época dieciochesca del relato de Laclos. Todo es reconstruido en él: las costumbres, los ambientes, los personajes, las lecturas, las intrigas... Es decir, una recomposición bastante sistemática del escenario en el que tiene lugar la acción narrativa de *Les liaisons dangereuses* y, por tanto, se trata de trasladar de Francia a Holanda (como Merteuil) y del siglo XVIII al XX (la narradora de Haasse es su factora) el mundo de Valmont y Merteuil con todo su esplendor.

La anulación de las fronteras espaciales o nacionales, así como la traslación intemporal o anhistórica del texto de *Les liaisons dangereuses* (1782), de Laclos, respecto al otro texto, *Een gevaarlijke verbouding of Daal-en-Bergse brieven* (1976), de Haasse, produce una *transducción* cultural en la que el texto de Haasse actúa como una verdadera «estructura dinámica de la realidad» —como diría X. Zubiri— capaz de construir y potenciar nuevos sentidos o, lo que es lo mismo, un «giro lingüístico y textual» respecto de la obra de Laclos por medio de otra obra.

⁶ En esta idea —la vinculación del espacio literario intertextual con las relaciones propias de la literatura comparada— he venido trabajando los últimos años con distintas aportaciones (Camarero, 2001a, 2001b, 2002 y 2003).

Bibliografía

- Baetens, J. y Schiavetta, B. (1997): «Écrivains encore un effort... pour être absolument modernes», *Formules*, 1, 9-24.
- Barthes, R. (1968a): «Théorie du texte», en *Encyclopaedia Universalis*, XV, Encyclopaedia Universalis France, París, 1013-1017.
- (1968b [1984]): «La mort de l'auteur», en *Le bruissement de la langue. Essais critiques*, IV, Éditions du Seuil, París, 63-69.
- (1973): *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, París.
- Butor, M. (1968): «La critique et l'invention», en *Répertoire III*, Les Éditions de Minuit, París, 7-20.
- Camarero, J. (2001a): «Introducción. Comparatismo literario y cultural en el umbral del siglo XXI», en Serour, S. (ed.): *Literatura comparada y culturalismo*, UPV, Bilbao, 7-15.
- (2001b): «La metodología comparatista basada en 'Travesías Temáticas'. TTC: La filosofía de la existencia y el realismo social en el teatro contemporáneo europeo», en Serour, S. (ed.): *Literatura comparada y culturalismo*, UPV, Bilbao, 51-69.
- (2002): «Comparatismo y teoría literaria», *Anthropos*, 196, 127-137.
- (2003): «Introducción. El intertexto cultural», en Camarero, J. y Serour, S. (eds.): *El intertexto cultural*, UPV-Arteragin, Bilbao, 5-9.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Haasse, H. S. (1995 [1976]): *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam, (trad. de A.-M. de Both-Diez: *Une liaison dangereuse. Lettres de La Haye*, Éditions du Seuil, París).
- Jakobson, R. (1988a [1960]): *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid.
- (1988b [1980]): *El marco del lenguaje*, FCE, México.
- Klein, Ch. (1989): «Müller lecteur des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos», en Klein, Ch. (dir.): *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller*, PUG, Grenoble, 159-185.
- Laclos, Ch. de (1979 [1782]): *Les liaisons dangereuses, Œuvres complètes*, Gallimard, París.
- Oriol-Boyer, C. (1990): «La réécriture», en Oriol-Boyer, C. (dir.): *La réécriture*, Université Stendhal Grenoble III, Grenoble, 9-52.
- Riffaterre, M. (1983): «Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la vallée*», *Texte*, 2, 23-33.
- Simeray, J. (1970): «Erreur simulée et logique différentielle», *Communications*, 16, 39-56.

Espacios y elementos intertextuales en la obra de J. M. G. Le Clézio

M^a Loreto Cantón Rodríguez
Universidad de Almería

El autor y la obra

Una intensa actividad creadora centrada en el descubrimiento de diferentes culturas y civilizaciones a través de personajes en busca de una vida mejor en un mundo mejor es uno de los motivos centrales de la obra literaria de J. M. G. Le Clézio.

En *Étoile Errante*¹, publicada en 1992, no se trata ya de una vida mejor sino de una vida posible, la búsqueda de la supervivencia en un viaje que huye de la muerte y el aniquilamiento. Otro aspecto original lo constituye el carácter colectivo del viaje, de modo que la errancia de la protagonista se enmarca en el contexto histórico de las grandes deportaciones del siglo XX: la persecución del pueblo judío en la Segunda Guerra Mundial a través de la protagonista femenina, en cuya vida se cruza un personaje simétrico, representante del éxodo contemporáneo del pueblo palestino.

La protagonista de la novela, Esther, acompañada de su madre, huye de la Italia fascista en busca de la tierra prometida, a bordo de un barco lleno de represaliados de origen semita. A lo largo de la travesía experimentará los sentimientos de miedo y humillación en tiempos de guerra. En un momento de este viaje coincidirá con una joven palestina que se dirige a los campos de refugiados.

Notas sobre el espacio intertextual

La construcción de la novela tiene su punto de partida en el motivo clásico de la *peregrinatio vitae* y las diferentes metáforas náuticas de la vida como travesía y los avatares del vivir como tempestades en un mar proceloso.

1 Le Clézio, J. M. G. (1992): *Étoile Errante*, Gallimard, París. En adelante: *E. E.*

A partir de ahí, el relato se enriquece con una gran variedad de elementos intertextuales, citas, alusiones y relatos intercalados que contribuyen a la creación de una determinada atmósfera y de unos espacios con un alto grado de formalización retórica. Antes de entrar en estos detalles, citamos diferentes aportaciones de la teoría literaria de la intertextualidad en las que nos basamos para nuestro estudio, primero una breve referencia de la construcción del significado y, segundo, el desarrollo de Genette en este campo.

L. Somville (1987) o T. Samoyault (2001) intentan dar una visión panorámica de lo que ha supuesto el término de intertextualidad desde su aparición de la mano de J. Kristeva hasta nuestros días. Efectivamente fue J. Kristeva la autora que, haciéndose eco de los trabajos de Bajtín sobre Dostoievski (1963) y Rabelais (1965), llega a afirmar que «tout discours en répète un autre et toute lecture se construit elle-même comme discours» (Somville, 1987: 114), en el mismo sentido que Bajtín había declarado que «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Samoyault, 2001: 9).

En la misma línea, cabe destacar según Somville la aportación de los estudios de Michel Arrivé (1972). Dos son los puntos fundamentales de su teoría. El primero y fundamental es que, según él, el texto literario no tiene referente. Las relaciones con la realidad no se manifiestan por la relación entre un signo y su referente sino que deben ser descritas según otro modelo²; el segundo, es que el texto literario es un lenguaje de connotaciones. Todo texto literario tiene una parte de lenguaje denotado y otra connotado, de esta forma, es lógico considerar el intertexto «comme le lieu de manifestation du contenu de connotation» (Somville, 1987: 117). Como conclusión, cabría definir el intertexto como «l'ensemble des textes qui entrent en relation dans un texte donné» (Somville, 1987: 117).

Desde otro punto de vista, y ligando la intertextualidad con lo simbólico, Todorov en sus trabajos sobre Bajtín propone repartir el campo de lo simbólico según las siguientes categorías: enunciado y enunciación, intertextualidad, extratextualidad e intratextualidad, y contextos paradigmáticos y sintagmáticos.

Por el contrario, M. Riffaterre, al hablar del proceso semiótico, declara que el lector a través de una lectura «dite heuristique» descifra la sintaxis que el autor nos ofrece en el texto literario: «Les écarts (agrammaticalités) par rapport à la norme (grammaticalité) finissent par être réduits (le lecteur rationalise chaque fois, dit Riffaterre, qu'il impute à l'intentionnalité d'un auteur ou à une mode d'époque les traits qui accentuent le caractère hermétique du discours littéraire)» (Somville, 1987: 125-126). Para Riffaterre el cambio se opera no en el primer nivel de relación del lector con el mundo real, sino que

2 En este marco teórico creado, queda de una vez por todas superada la discusión decimonónica sobre el realismo literario y las posibilidades de la literatura como reproductora de realidad.

ocurre en el giro de lo referencial a lo intertextual, ya que el texto que leemos esconde siempre otro.

En fechas más cercanas, Genette (1982) dedica todo un libro a exponer su teoría sobre lo que él llama «palimpsestes» (nombre del libro) o hipertextos, en donde analizará las relaciones de unas obras con otras establecidas a través de la lectura de estas mismas obras, o según sus palabras la «présence effective d'un texte dans un autre». Distingue, diferenciándose de otros autores, varios niveles de análisis.

Lo que Genette denomina «transtextualidad» concierne el aspecto universal de la literariedad en su grado más alto, es decir, lo que pone en relación un texto con otros textos, de forma consciente o no. La «intertextualidad» designa la relación de copresencia entre dos o más textos, bien sea por medio de citas, de plagio o de alusión. El «paratexto» está constituido por señales accesorias como el título, el prefacio, las notas, etc. La «metatextualidad» responde al estatus particular del texto B que se presenta como el comentario de un texto A anterior. La «architextualidad» determina el estatus genérico (novela, poema, etc.) de un texto, orienta el «horizonte de espera» del lector.

Debemos también referirnos a las aportaciones sobre las distintas prácticas intertextuales y en la obra analizada nos detendremos en las relaciones entre la literatura y el mundo a través del intertexto con la evocación del mundo deseado por medio de una citación o por medio de la reformulación de historias que se refieren a aspectos históricos o míticos.

Este sucinto análisis de aportaciones nos sirve para destacar varios aspectos:

- Es cierto que la presencia o no de elementos en una obra literaria que pudieran proceder de otros textos puede ser o no consciente por parte del autor; sí es cierto que el lector puede tener o no la capacidad de abstracción para localizarlos diacrónicamente y conocer su procedencia.
- Consideramos, con Arrivé, que si bien el autor puede hacer uso en un determinado momento de ciertas citas o elementos, no siempre deben ser aprehendidos por el lector desde lo denotado, sino muy al contrario desde el contenido de la connotación.
- Para terminar, las diferentes relaciones y regímenes que establece Genette no siempre aparecen así plasmadas en la obra literaria, sino que a veces se mezclan pudiendo confundir al lector. Lo que no debemos olvidar es que ese intertexto irá siempre ligado a la ideología del autor y, por tanto, el resultado será diferente no solo en épocas distintas sino también en la misma época dependiendo del interés del autor³.

3 Tal vez la corriente sociocrítica de la literatura nos acerque más de lleno a esta idea de intertextualidad en relación con la ideología de una época y de un autor.

Elementos de intertextualidad en *Étoile Errante*

Referencias a libros

El propio Le Clézio declara en varias ocasiones la deuda adquirida con algunos autores o con algunas obras: «Plus tard, ce que j'ai cherché dans les livres, c'était cela, ce mouvement qui m'emportait, me faisait autre (...). Dans les romans de Dickens, de Kipling, de Conrad (...). Livres qu'on garde en soi comme des fantômes, livres qui reviennent» (Garcin, 1988).

En *Étoile Errante* los libros citados recogen, de la misma manera que en otra de las novelas del autor, *Onitsba*, varias referencias de importancia que señalaremos a continuación. Cabe indicar, en primer lugar, la plasmación de los gustos literarios de J. M. G. Le Clézio en esta obra, como por ejemplo el hecho de que aparezcan citadas varias obras de Dickens. En segundo lugar, interesa advertir la presencia de ciertas historias y cuentos de carácter infantil que enlazan perfectamente con la trama del relato principal. La idea de aventura, de viaje en busca de lo desconocido y, aún más, el significado simbólico de algunas de ellas completarán el sentir de un autor plasmado en el texto.

Otra de las obras de Dickens citada la ligamos más bien al espíritu aventurero de Le Clézio. Samuel Pickwick, protagonista de la obra, es un aventurero rodeado de curiosos personajes y al que siempre le suceden aventuras sin su deseo expreso.

Otro de los textos citados que unen a la protagonista con su profesor M. Seligman es *Nana* de Émile Zola. De todos es sabido que al margen de la idea ya generalizada de Nana como símbolo sexual, esta se convirtió también en un símbolo social de la venganza del pueblo sobre las clases ricas. En cuanto a las obras de lectura infantil como *Simbad el Marino* o *Pulgarcito*, el narrador protagonista explica de modo explícito las relaciones con ellas:

C'était pour cela que tout était si nouveau, ici, mystérieux et inquiétant. C'était un endroit comme il n'en avait jamais imaginé, même en écoutant sa mère lui dire des livres, le Cinquième voyage de Sinbad le Marin, quand il arrive près de l'île déserte où vivent les rocs. (*E. E.*: 71)

Il [le bateau] s'appelle le *Sette Fratelli*, ce qui veut dire Sept Frères. Quand j'ai entendu ce nom pour la première fois, à Paris, j'ai pensé aux sept enfants perdus dans la forêt dans le conte du Petit Poucet. Il me semble qu'avec ce nom-là, rien ne peut nous arriver. (*E. E.*: 150)

Los dos pasajes señalados ligan los elementos de intertextualidad con el espacio. En el primer caso, el lugar es el espacio paradisiaco soñado, el espacio de la aventura; en el segundo, por el contrario, es el espacio de la seguridad, del bienestar. Si recordamos el cuento, las relaciones que se esta-

blecen son idénticas. Gracias a Pulgarcito no existirán problemas y aquí, gracias al barco, tampoco⁴.

Las referencias a poetas tienen también, por su parte, gran significatividad. Sobre todo la realizada al poeta Hayyim Nahman Bialik. Muy difícil es para un lector medio intentar establecer los hilos de unión del intertexto que se establece al citar este poeta y los versos que de él aparecen. Bialik (Ucrania, 1873-Viena, 1934) fue un poeta hebreo que con sus poemas alabó al pueblo judío. Las dos citas de versos suyos en las páginas 88 y 295 apuntan en este sentido al camino, al peregrinar del pueblo judío en busca de su libertad, como es el caso de la protagonista de *Étoile Errante*, Esther.

El resto de poetas citados son puestos en boca de Nora, la amiga italiana de Esther. En esta idea podíamos enlazar con lo expuesto sobre la lengua italiana referido a *Onitsba*. Nora traduce a Esther los versos de poetas que le gustan, símbolos de rebeldía y libertad: «Elle disait des poèmes de García Lorca, de Maïakovski. Puis elle disait des vers en italien, des passages de Dante et de Pétrarque, des morceaux de Pavese, Viendra la mort et elle aura tes yeux» (*E. E.*: 295).

La Música

Le Clézio ha manifestado en más de una ocasión la percepción de cierto ritmo musical en sus obras: «Bien que n'étant pas moi-même musicien j'ai eu le sentiment de concevoir ce roman à la manière de phrases et de mouvements musicaux, selon un tempo allant s'accéléran. J'ai écrit blocs de texte et silences, selon l'ordre logique d'une musique» (Cavallero, 1993: 168).

El ejemplo más importante tal vez sea la presencia de la música de Billie Holiday⁵ en la obra referida. Podemos, así pues, analizar en un doble sentido este ejemplo. Por un lado, no es asunto baladí que sea una cantante de raza negra la que aparece en la novela. Los comienzos de la música afroamericana moderna enlazan en su contexto histórico con una sociedad en la que las minorías perseguidas y rechazadas buscan la mejor manera de conseguir su libertad, recuperando sus cantos ancestrales y actualizándolos con un profundo sentido de la creatividad. Sentido muy poético este, la recuperación de la palabra original y su puesta en circulación en un acto vivificador. El canto de esta mujer supone un apoyo moral para los protagonistas de la novela.

4 Otro de los autores citados que tienen que ver con las novelas de aventuras es el escritor francés Gustave Aymard (Paris, 1818-1883): «C'est moi la vigie, j'ai le regard aussi sûr et aussi aiguisé que celui des Indiens dans les romans de Gustave Aymard» (*E. E.*: 158). Espacio, en este caso de la huida, de la libertad de una minoría que se enfrenta a una mayoría dominante.

5 Cantante americana de jazz, de raza negra (Baltimore, 1915-New York, 1959).

En *Étoile Errante*, la aparición de esta música va ligada a un espacio específico: el barco en el que se escucha por primera vez es el *Sette Fratelli*, en la travesía hacia Jerusalén: «Dans la timonerie les marins avaient allumé la radio, la musique venait, s'éloignait, c'était la même voix étrange et rauque qu'Esther avait écoutée, une nuit, dans le détroit de Messine, la voix de Billie Holiday qui chantait un blues» (*E. E.*: 196).

En páginas posteriores (338 y 340) la música vuelve a aparecer, esta vez como recuerdo de aquel viaje. Esther es una mujer adulta y el sentido cambia, la música aparece asociada a la nostalgia de lo vivido y a la búsqueda de la madre perdida.

El espacio mítico deseado

Un aspecto más de intertextualidad es el que genera el autor a través de la reflexividad entre el texto principal y otros textos desgranados en la obra a través de los personajes. El espectador capta esa reflexividad introducida de forma consciente por el narrador-autor. Se mantiene el motivo de la búsqueda incesante de una nueva vida, para lo cual Le Clézio acude a reflexiones bíblicas por medio de relatos intercalados al relato principal. El relato de la anciana recoge la leyenda de los Djenounes, antiguos habitantes de la tierra, que vivieron en un auténtico paraíso: «Autrefois vous savez, la terre n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui. La terre était habitée par des Djenoune (...). Et cet endroit était si beau qu'on l'appelait Firdous, le paradis. Vous savez ce n'était pas très loin d'ici, à ce qu'on m'a dit. C'était le rivage de la mer, tout près de la ville d'Akka» (*E. E.*: 236).

Lo único más que pretende este segundo relato introducido aquí es una comparación entre el mundo de guerra que vive Nejma y el que vivieron en su día los Djenounes. Figuras míticas, como dioses, que vivían en paz y tranquilidad, vieron truncada ese «printemps éternel» debido a la cólera de los hombres por el poder. De ahí que abandonaran este paraíso sin perdonar a los humanos, que habían devastado sus tierras:

Et avant de partir, ils fermèrent toutes les sources et toutes les fontaines, pour être sûrs que rien ne repousse sur cette terre, puis ils jetèrent une grande montagne de sel qui se brisa et se répandit dans le fleuve. C'est ainsi que le jardin de Firdous est devenu ce désert sans eau, et que le grand fleuve circulaire est devenu amer et a cessé de couler dans les deux sens. (*E. E.*: 240)

En el mismo sentido, en otro momento del relato, encontramos de nuevo referencias bíblicas, como si el destino estuviera ya escrito en estos libros. Se trata de la historia recogida en el *Livre du Commencement* de Sefer Berasith. La idea del recomenzar buscando el lugar idílico que pueda satisfacer la existencia humana aparece en estas líneas:

L'un d'eux vient de Pologne, il s'appelle Reb Joël (...). Il récite des paroles étranges, dans cette langue que je ne comprends pas (...). Maintenant j'entends les mots de la prière, le langage avec lui (...). Les mots me portent, ils m'emmènent dans un autre monde, dans une autre vie (...), nous arriverons à Jérusalem avec les mots de la prière. (*E. E.*: 169)⁶

No se trata tanto de la comprensión «literal» de esas palabras (pues Esther no las entiende), sino del contenido global de las mismas resumido en la última frase citada: «Et aujourd'hui c'était cela, c'était le commencement».

Podemos apreciar, en definitiva, la importancia de los elementos intertextuales de una obra con un gran contenido poético y metafórico. Las imágenes y las metáforas encuentran en el segundo término comparativo no ya una realidad física, sino más bien una realidad textual. La obra en este caso se convierte en la recuperación de la palabra, de la voz de las gentes sin voz, y por ende de la libertad.

Bibliografía

- Somville, L. (1987): «Intertextualité», en Delcroix, M. y Hallyn, F. (dirs): *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Duculot, Lovaina-la-Nueva, 113-131.
- Samoyault, T. (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, París.
- Arrivé, M. (1972): *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Garcin, J. (1988): *Le Dictionnaire: littérature française contemporaine*, François Bourin, París.
- Cavallero, Cl. (1993): «Les marges et l'origine. Entretien avec J. M. G. Le Clézio», *Europe*, 765-766, 166-174.

⁶ Este paralelismo entre historias aparece reafirmado más adelante cuando Esther afirma: «Quand nous saurons tout ce qu'il y a dans le livre, nous serons arrivées» (*E. E.*: 185). Se trata de la búsqueda del paraíso a través de la escritura, de la palabra, de la religión.

De lo polifónico e «indecidible» en la narrativa de Tahar Ben Jelloun

Lourdes Carriedo López
Universidad Complutense de Madrid

La obra de Tahar Ben Jelloun se construye, desde sus primeras novelas, a partir de un complejo entramado de voces narrativas que, en un juego constante de desdoblamientos enunciativos, garantizan su carácter polifónico. Múltiples narradores se encargan de reproducir ante un público atento discursos propios y ajenos transcritos con frecuencia de modo directo, lo que facilita la «puesta en escena» del relato: historias puramente inventadas; rumor popular; textos que se leen y se injertan en la narración principal —cartas, diario íntimo, etc. —; recuperación en mención explícita, o en reescritura solapada, de numerosos textos previos, ya de carácter religioso (como el Corán), filosófico (como los de la filosofía sufí), y, por supuesto literario, con las *Mil y una noches* como hipotexto¹ estrella dentro de una variadísima constelación de obras que configuran el amplio basamento intertextual de la producción benjellouniana.

En el caso del corpus seleccionado para el presente trabajo —*L'enfant de sable* (1985) y *La nuit sacrée* (1987)—, este efecto polifónico se acrecienta por la recuperación de un elemento muy representativo de la tradición magrebí: la *balqa* o ronda de oradores que, en las plazas de los pueblos, se entregan en cuerpo y alma, en derroche de memoria e imaginación, a la narración de relatos verídicos o legendarios, leyendo e inventando historias ante un auditorio raramente pasivo y silencioso. Es frecuente, en efecto, que espectadores impulsivos interrumpen al juglar de turno para implicarse en la narración de una historia en la que todos terminan participando, en inagotable sucesión de intervenciones. Esto genera una estrecha interacción entre orador y público, pues los oyentes abandonan su papel pasivo y se convierten a su vez en narradores-actores para corroborar, ampliar o contradecir ver-

1 En términos de Gérard Genette (1982), el «hipotexto» es el texto que proporciona el substrato literario previo, constituyendo la base de futuros «hipertextos», o textos resultantes del proceso de intertextualidad.

siones anteriores de una historia central, que acaba ofreciendo múltiples facetas y desarrollos diversos. Que no espere el lector una versión última, única o definitiva de la misma, porque sencillamente no existe. Cada acto narrativo aporta una versión diferente, que dependerá tanto del capricho del narrador como de las exigencias y reacciones del público, en virtud de la estrecha relación de interdependencia que entre dichas instancias se establece.

De este modo, la utilización de los recursos propios de la tradición narrativa magrebí, de carácter eminentemente oral (Kazi-Tani, 1995), junto con la explotación de estrategias inspiradas en la voluntad experimentadora de la novela contemporánea, confiere a los relatos de Ben Jelloun un efecto de «indecidibilidad» de sentido (Blanckeman, 2000) que los ubica en plena posmodernidad literaria. Son relatos que ofrecen, al tiempo, una profunda reflexión acerca del proceso creativo, que se desarrolla mediante una polifonía enunciativa de índole intertextual. Con ello se establece un intercambio dialógico² entre la voz autorial y otras voces previas que sustentan un grueso tejido intertextual, convirtiendo la novela en auténtico «mosaico de citas» (Kristeva, 1969), tanto implícitas como explícitas. Hacia su análisis nos irá conduciendo el devenir de este trabajo, que se articulará en torno a un triple eje de reflexión: ¿Quién asume la responsabilidad narrativa? ¿Qué consecuencias se derivan de la multiplicidad de voces que asumen dicha responsabilidad? ¿Qué función desempeña la fuerte presencia de intertextualidad?

En *L'enfant de sable* son varios los narradores que pretenden dar cuenta de la historia de Ahmed, pasándose el testigo unos a otros mediante un complejo sistema de delegación de voces, que aportan sucesivamente diferentes versiones de una historia inspirada en un suceso real: la biografía de una niña magrebí, condenada desde su nacimiento por imposición paterna a llevar una máscara social de varón, con las obligaciones pero también con las muchas prerrogativas que a estos les otorga la sociedad musulmana. Según los narradores de la historia, la condición femenina de Ahmed solo se descubre tras la muerte de la protagonista, episodio sobre el que se ofrecen las más diversas interpretaciones. Sin embargo, todas ellas serán negadas por la supuesta versión auténtica que contiene *La nuit sacrée* (1987), novela en la que se demuestra que la heroína de la historia no ha muerto, puesto que es ella misma la que asume la narración en clave de discurso autobiográfico. En realidad, esta pluralidad de voces, que generan otros tantos relatos sobre una biografía finalmente incierta o indefinible, sobre una biografía «indecidible», conlleva un efecto primero de desconfianza, tanto acerca de lo narrado como del acto narrativo en sí. ¿Cuál de los narradores se merece la confianza del público? ¿Cuál cuenta la historia verdadera? Poco a poco se irá comprobando que, a decir verdad, ninguno de ellos.

En *L'enfant de sable*, el principal orador inmerso en la ficción de la *bal-qa*, que a su vez ha sido presentado por un orador extradiegético y anóni-

2 En el doble sentido del término según Bajtín: en tanto que enunciado dentro del enunciado, por un lado; en tanto que diálogo, por otro (Todorov, 1981).

mo, identificable con la omnisciente voz autorial, emprende en la plaza central de Marrakech, ante un auditorio al principio silencioso y sumiso, el relato de una vida enigmática cuya clave dice poseer en el diario íntimo que supuestamente le ha pasado su autor antes de morir:

Et qui fut-il?

La question tomba après un silence d'embarras ou d'attente. Le conteur assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance.

Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images. Il me l'avait confié avant de mourir. (Ben Jelloun, 1985: 12)

Tres niveles de narración se imbrican de manera estrecha en función de tres voces que se van cediendo la palabra: en primer lugar, la del narrador externo que presenta la situación enunciativa, en segundo lugar, la del narrador inmerso en la ficción, Si Abdelmalek, orador tan entusiasta como abnegado y, por último, la del propio protagonista a través de un supuesto diario que el anterior lee. La voz de Ahmed en primera persona aparece, pues, como discurso dentro del discurso. El cuaderno constituye un soporte material que parece certificar la autenticidad y credibilidad de lo narrado, convirtiéndose en garantía de veracidad, puesto que el cuentacuentos dice actuar como mero «transmisor de palabras». Sin embargo, pronto surge la sospecha de la manipulación que aquel opera sobre el diario, pendiente siempre de conseguir en los destinatarios el mayor impacto emotivo («pathos»), así como un incuestionable efecto de credibilidad («ethos»).

Sin embargo, no tarda el primer orador en ser contradicho por un miembro del auditorio, que abandona su papel de narratario-interlocutor pasivo para asumir una función narrativa activa. Se trata del hermano de Fátima, la sufrida prima carnal a la que, llevando su mascarada hasta límites insospechados, la protagonista había desposado a los ojos de la sociedad, oculta tras su identidad ficticia de varón. La figura familiar del cuñado, que surge de entre el público, asegura estar en posesión de la verdad, aportando a su vez otro cuaderno como prueba material, que incluso llega a leer con detenimiento a modo de prueba fehaciente de autenticidad:

Notre conteur prétend lire dans un livre qu'Ahmed aurait laissé. Or, c'est faux! Ce livre, certes, existe. Ce n'est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D'ailleurs ce n'est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran. C'est curieux, il regardait les versets et lisait le journal d'un fou, victime de ses propres illusions. Bravo! Quel courage, quel détournement! Le journal d'Ahmed, c'est moi qui l'ai; c'est normal, je l'ai volé le lendemain de sa mort. Le voilà, il est couvert d'une gazette de l'époque, vous pouvez lire la date... Ne coïncide-t-elle pas avec celle de sa mort? (Ben Jelloun, 1985: 70)

A partir de ese momento, los sucesivos oradores se tachan de mentirosos unos a otros, afirmando estar cada uno de ellos en posesión de la verdadera

fuente de la historia, el diario de Ahmed. Rápidamente la incredulidad, el recelo y la duda acerca de la veracidad de la historia de este se establece en la doble esfera del narratorio, tanto interior a la ficción —el público de la *balqa*—, cuanto exterior —el propio lector—, a pesar de los esfuerzos de los recitadores. Se instaura así desde el principio una incertidumbre, una sospecha, una duda fundada respecto a la veracidad de los relatos y de las fuentes que cada orador maneja sobre una historia que se termina enunciando de manera fragmentaria, discontinua y múltiple.

Como exige la tradición del relato público, el narrador de turno se ve frecuentemente interrumpido por espectadores espontáneos que se levantan para contar a su vez historias que, transcribiéndose todas ellas de manera engastada en el texto narrativo principal, ofrecen siempre una vinculación temática o simbólica de índole especular respecto del relato principal de la vida de Ahmed. Tal es el caso del relato intercalado con el que otro de los asistentes interrumpe el hilo de la historia principal, aludiendo a la historia de aquel feroz guerrero que resultó finalmente ser una mujer con disfraz masculino, Antar: «Cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte rapidement: c'est l'histoire (...)» (Ben Jelloun, 1985: 83). Y así, el auditor desconsiderado interrumpe el relato biográfico de Ahmed para contar una historia extraída del acervo legendario de su pueblo. No tardará mucho este segundo narrador en ser interrumpido por el primer recitador quien, dejándose arrastrar por la historia de Antar y, con objeto de demostrar su conocimiento de la misma, opta por continuarla a su vez, olvidándose él también del hilo narrativo principal: «À ce moment-là intervint le conteur qui avec un sourire, dit: Oui, ami, je sais cette histoire aussi. Elle est arrivée, il y a cent ans peut-être» (Ben Jelloun, 1985: 84). Esta nueva digresión habrá de ser reconducida gracias a un tercer espectador impaciente por volver a la historia de Ahmed: «—Mais qu'est devenu notre héros après la mort de Fatima? s'exclama une voix» (Ben Jelloun, 1985: 85). Se evidencia así la «puesta en escena» de un acto narrativo múltiple en el que todos intervienen, la «representación de la producción» de una biografía difusa e incierta (tan escurridiza como arena entre los dedos), en la que las distintas voces que asumen una función narrativa se sitúan en el espacio enunciativo oral de la plaza pública, convertida en «foyer» o «lieu de la parole». Es el lugar de una palabra donde no solo un personaje-orador asume la responsabilidad narrativa, sino que todos los asistentes a la *balqa* contribuyen a la elaboración de una historia que se bifurca tras cada intervención. Los sucesivos narradores, siempre atentos a las sugerencias y reacciones del público, modifican, desvían o mantienen su discurso, notificándose en el texto todas y cada una de dichas intervenciones. Incluso llegan los oradores a requerir el esfuerzo imaginativo del público, emplazándolo para la expedición³ narradora de jornadas siguientes. Cualquier subterfugio es

³ Es frecuente encontrar en la narrativa de Ben Jelloun la figuración del relato como viaje o expedición, en el que el narrador se autoatribuye el papel de guía, aun manifestando a veces un considerable despiste.

válido para mantener la atención, para suscitar el interés e implicar al auditorio:

Il était heureux d'avoir eu cette idée. Quelle idée? vous allez me dire. Eh bien, si vous me permettez, je vais me retirer pour me reposer; quant à vous, vous avez jusqu'à demain pour trouver l'idée géniale que cet homme au bord du désespoir et de la faillite a eue quelques semaines avant la naissance de notre héros. Amis et compagnons du Bien, venez demain avec du pain et des dattes. La journée sera longue et nous aurons à passer par des ruelles très étroites. (Ben Jelloun, 1985: 20)

Pero el problema surge cuando la supuesta muerte del primer narrador pone en peligro la continuidad narrativa de la sorprendente historia que tiene en vilo a un público fiel. Habiendo dejado Si Abdelmalek de comparecer en la plaza pública y habiéndose dispersado el auditorio, «depuis que le fil de cette histoire (...) s'est rompu» (p. 135), tanto el lector como el espectador corren el riesgo de quedarse sin saber el desenlace de la historia, tanto más cuanto que se dice que el manuscrito en el que el primer orador se basaba, y a ratos leía, se ha incinerado junto a su ropa. A partir de ese momento son varias las opciones narrativas que surgen, en función de los distintos narradores que proponen completar la historia, por un imperativo inexcusable sobre el que insiste Salem y que, sin embargo, nunca llegará a cumplirse: «(...) une histoire est faite pour être racontée jusqu'au bout» (p. 136).

Cuatro son las voces que recogen el testigo de la narración para proporcionar sobre la historia de Ahmed-Zahra nuevas versiones, a veces contradictorias, que urden cada uno de ellos según su propio talante, experiencia e imaginación. Así, Salem, Amar, Fatouma, y un trovador ciego, curioso trasunto de Jorge Luis Borges (Gontard, 1993), ofrecen otros tantos posibles lógicos del relato entre los cuales el lector/auditor habrá de elegir por su cuenta y riesgo. El relato resulta múltiple y plurívoco, ofreciendo varios itinerarios ficcionales a cargo de voces diversas que, sucesiva y sistemáticamente, destruyen las versiones anteriores de una historia, al cabo «indecidible». Cada acto narrativo resulta una salida en falso, un recorrido incierto por el espacio laberíntico de la ficción en la que todo es posible, donde nunca nada llega a concretarse. Incluso se produce, en llamativo golpe de efecto, una inesperada reaparición del primer orador Si Abdelmalek quien, tras haber realizado un largo viaje por el sur, vuelve a la escena pública de la plaza, asegurando haber recibido, esta vez sí, el cuaderno legítimo que contiene el diario íntimo y los pensamientos de Bey Ahmed.

Interesa subrayar esa multiplicación de posibles narrativos que se ofrecen al lector/auditor y que despliegan el proceso mismo de la elaboración de una ficción que avanza a medida que se dice, y de la que, además, ni siquiera resulta dueño el narrador principal, pues este llega incluso a reconocer su total pérdida de control sobre el relato emprendido: a menudo ni siquiera él mismo sabe a dónde va. De ahí la petición llena de humildad que formula a su impaciente público, recurriendo a una metáfora marina que resulta clave en la ensoñación escritural de Ben Jelloun:

Débarrassez-vous de cette fébrilité malsaine qui court dans notre regard. Soyez patients; creusez avec moi le tunnel de la question et sachez attendre, non pas mes phrases —elles sont creuses— mais le chant qui montera lentement de la mer et viendra vous initier sur le chemin du livre à l'écoute du temps et de ce qu'il brise. (Ben Jelloun, 1985: 13)

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire. (Ben Jelloun, 1985: 15)

El desconocimiento previo del desenlace, e incluso del futuro desarrollo del relato, la imposibilidad de ordenar de manera plausible los acontecimientos por narrar, revelan sin duda una evidente incompetencia del recitador. ¿Existe acaso algo más paradójico en una novela que aquel narrador que no es dueño de su propio relato, que pierde el control de la historia para terminar siendo arrastrado por ella?⁴ La consecuencia inmediata es el extravío del narrador por los vericuetos de su propia capacidad ficcional; su inseguridad e indecisión, por un lado, y por otro, la «errancia» del relato. La figuración metafórica del relato itinerante aparece desde los primeros momentos de *L'enfant de sable*, no solo a través de la estructura metafórica de la travesía marina, sino también de la del recorrido urbano. Ben Jelloun recurre a menudo a la figuración textual de la topografía de las ciudades magrebíes (Kamal-Trense, 1998), cuyas medinas de diseño laberíntico se convierten en figuras emblemáticas del trazado de la aventura de la narración. No sorprende, pues, que se diga a los lectores, convertidos en viajeros de la lectura:

Comme vous pouvez le constater, notre caravane a avancé un peu sur le chemin de la première porte. Je vois que chacun a apporté des provisions pour le voyage. (...) Vous ne savez pas où je vous emmène. N'ayez crainte, moi non plus je ne le sais pas. Et cette curiosité non satisfaite que je lis sur vos visages, sera-t-elle apaisée un jour? Vous avez choisi de m'écouter, alors suivez-moi jusqu'au bout..., le bout de quoi? Les rues circulaires n'ont pas de bout! (Ben Jelloun, 1985: 21)

Como se nos anuncia tempranamente, estamos destinados a no saber el desenlace de la historia y su verdadero sentido; por tanto, condenados a una «insatisfacción narrativa permanente» (Elbaz, 1996). No existe una única versión de los hechos, sino múltiples versiones ofrecidas por voces diversas que dan buena cuenta de la infinidad de posibles narrativos. A ello se añade una gran incertidumbre acerca de la metáfora material del relato, esto es, el viejo cuaderno que contiene el diario íntimo de Ahmed, cuya autenticidad se halla permanentemente bajo sospecha. No se sabe cuál es el narrador que posee el diario verdadero, ni tan siquiera se tiene la certeza de quién fue realmente su autor, incluso de que este llegara a existir. Pese a todo, los ora-

4 En realidad, a estas alturas de la historia de la novela occidental, semejante contradicción no nos sorprende demasiado, pues se ha convertido en uno de los ejes de la escritura posmoderna.

dores compiten por lograr mayor efecto de verosimilitud y credibilidad ante un público espectador al que intentan llevar a toda costa a su terreno —en acto tanto persuasivo como seductor— mientras que, por su parte, el lector adquiere conciencia de hallarse en pleno laboratorio de la ficción. Asiste, de hecho, al relato de la producción del relato, inmerso de lleno en el juego especular entre la ficción y sus mecanismos representativos, juego por el cual, como dice Bruno Blanckeman, «deux référents se superposent, l'un fictionnel, l'autre textuel. (...)»; le récit donne à lire, dans le temps même de la narration, sa narrativité» (Blanckeman, 2000: 210).

En este proceso, el lugar de la palabra coincide con el lugar de la escritura. El diario se convierte en metáfora material del enigma de una vida que resulta «inenarrable»: texto-enigma, «Libro del Misterio y del Secreto», que se ofrece bajo forma críptica y laberíntica, a menudo con páginas de grafía borrosa e ilegible, algunas de ellas hasta en blanco. Incluso Zahra, la protagonista y supuesta autora del mismo, que toma la palabra en *La nuit sacrée*, se refiere al diario para abrir de forma definitiva y monódica aquella última puerta que nunca se consiguió abrir en la novela anterior: aquella que permite acceder al relato de su metamorfosis identitaria, en la que, desprendiéndose de la máscara impuesta, asume plenamente su ser femenino.

En primera persona, Zahra asume el relato-confesión, siempre en medio de la plaza pública, de una liberación y búsqueda de sí que arrancan con la muerte del padre. Completa y perfila, por lo tanto, las versiones que de ella dieron, a partir de una febril actividad especulativa y fabuladora, los diversos narradores de *L'enfant de sable*. Aporta una nueva versión, en apariencia definitiva, de un desenlace que resultó sistemáticamente diferido en la primera novela: «On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes» (Ben Jelloun, 1987: 6), indica Zahra.

Sin embargo, al poco tiempo, la modalización verbal infunde nuevas sospechas acerca de la autenticidad de lo narrado, pues Zahra advierte a su auditorio: «Amis du Bien! Ce que je vais vous confier *ressemble à la vérité*», abriéndose así un relato en el que la memoria, fiel y exacta en apariencia, deja paso a fragmentos claramente ensoñados. Las derivas oníricas se multiplican en un discurso de irrealidad que recuerda antiguas fábulas: «Je fus enlevée *comme dans les contes anciens*» (Ben Jelloun, 1987: 38), según señala la propia narradora. Así pues, la voz de Zahra pronto plantea la cuestión de la indefinición entre lo real y lo soñado, entre lo vivido y lo imaginado, generando de nuevo una fuerte sospecha en el lector-destinatario de la historia; ¿acaso Zahra no hace sino ofrecer una nueva versión, otra posibilidad más de cuantas ofrece su narración biográfica? Incapaz de discernir si las imágenes rememoradas provienen de su memoria o de su imaginación, Zahra modaliza de duda todos sus enunciados, mientras se formula continuas preguntas acerca de lo realmente vivido: «Étais-je dans le sommeil ou dans le hamman?» (p. 72), «c'était peut-être un cauchemar...» (p. 157). Así, la confusión de sueños, visiones, alucinaciones y realidad por parte de Zahra la colocan en el mismo nivel de vacilación enunciativa que los demás narradores, a pesar del

efecto primero de veracidad que genera el relato en primera persona. Esta narración se halla plagada, además, de indicaciones reflexivas sobre lo que se dice, esto es, de «comentarios metaenunciativos» que demuestran el permanente desdoblamiento de la narradora, atenta tanto a su propio discurso cuanto al efecto que este causa en el auditorio. Como no podía ser menos, en cada acto de palabra la locutora habla tanto para los demás como para sí misma, tejiendo el hilo que le permita acceder a su yo auténtico, objeto último de su propia búsqueda.

Pero no olvidemos que, por otra parte, la existencia misma de su narración invalida las versiones anteriores. ¿Acaso no arrancaban todas ellas del momento en el que, una vez muerto el falso personaje de Ahmed, se descubre la superchería? La continuación del relato, esta vez de signo autobiográfico, anula el desenlace sobre el que se habían construido las historias anteriores y sobre el que los oradores habían dado rienda suelta a su capacidad fabuladora, es decir, la muerte de quien ahora asume el papel narrativo. Sin embargo, la voz de Zahra, o de la que ahora se presenta como esta y que en un principio parece ofrecer la versión definitiva de su propia historia, pronto se sitúa paradójicamente en el mismo nivel de indefinición e incertidumbre que los demás oradores respecto de una historia ajena. Zahra ofrece así el cuenco —receptáculo vacío de su personaje inconsistente— a múltiples historias, a ese «océano de historias potenciales» que es el espacio de la ficción, abierto, inacabable, inagotable, e insondable. El mismo de donde brotan todos los relatos del mundo, ese lugar germinal representado por el espacio metafórico de la plaza pública de donde también emergerá la historia de Zina, concebida en la noche maldita que da título a *La nuit de l'erreur*, novela que ofrece cierta continuidad respecto a las dos obras estudiadas y a la que dedicaremos un próximo trabajo.

Bibliografía

- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París.
- Ben Jelloun, T. (1985): *L'enfant de sable*, Éditions du Seuil, París.
- (1987): *La nuit sacrée*, Éditions du Seuil. París.
- Blanckeman, B. (2000): *Les récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil. París.
- (1982): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil. París.
- Gontard, M. (1993): *Le moi étrange*, L'Harmattan, París.
- Kazi-Tani, N. A. (1995): *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, L'Harmattan, París.
- Kristeva, J. (1969): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, París.
- Todorov, T. (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Éditions du Seuil, París.

El robo de las campanas de Notre-Dame: fantasía rabelaisiana sobre un pretexto folclórico

Beatriz Coca Méndez
Universidad de Valladolid

Cuántas veces no se ha repetido: ¡en literatura no hay generación espontánea! La intertextualidad, entendida como la presencia de un texto en otro, se contempla como un tejido de textos, lo cual revalida que la creación no surge *ex nihilo* y, por eso, lleva impresas las huellas del pasado. Ahora bien, el peso de la memoria (Samoyault, 2004: 33) no implica acatamiento reverencial, porque el escritor establece un comercio con sus predecesores para inscribirse o desmarcarse de las reminiscencias. Desde esta perspectiva, la literatura se ofrece como un «ensemble de variantes» y la creatividad es el resultado de una elección entre esas variantes (Rabau, 2002: 205). De ahí, que la presencia del hipotexto sea aleatoria o consentida, y refleje la sumisión o la subversión del modelo. Así, la tradición ofrece un material que el escritor, en su libertad, somete a un proceso de asimilación y transformación, aun cuando el injerto en sí ya es transformación, como consecuencia del nuevo contexto en el que figura (Jenny, 1976: 257). En este sentido, Peter Burke (2000: 16-18) observa que en el Renacimiento las metáforas «bricolage», «greffons» o «accommoder» aluden al proceso creativo y al filtrado de lo recibido, de modo que la originalidad de la obra es fruto de la creatividad de la recepción. De esto se desprende que la conservación y la adaptabilidad no es patrimonio exclusivo de la literatura folclórica (Alonso Hernández, 1983: 24), sino de la literatura en general; por otra parte, la literatura popular y erudita han mantenido una relación constante de intercambio, cediéndose temas, ideas, formas y procedimientos retóricos. En último término, el proceso capital de la intertextualidad radica en la transformación del material tomado, aunque la selección, evidentemente, ha de ser previa (Jakobson, 1977: 15).

En el caso que nos ocupa, Rabelais no escamotea la relación intertextual de su prosa, sino que la realza con indicios tan explícitos como el tí-

tulo —*La vie treshorricque du grand Gargantua, pere de Pantagruel*¹— y el nombre del protagonista. Ahora bien, como evidencia la *redaction à rebours* (Mari, 1994: 37), la escritura de *Gargantua* no está motivada directamente por *Les grandes et inestimables chroniques de l'enorme geant Gargantua*, sino por la fría acogida que, entre los lectores cultivados, tuvo su primera obra: *Pantagruel*; de manera que la segunda crónica rabelaisiana es más bien la re-escritura de la primera y, por ello, la impronta de las modificaciones ya ensayadas es evidente. Esta particularidad se debe a la filiación que el propio Rabelais establece entre sus obras, y a su pertinacia por mantener *Pantagruel* como una continuación de *Les Inestimables*: «Vous offre de present un aultre livre de mesme billon sinon qu'il est un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'aultre»². Esta declaración hace de *Pantagruel* «una continuación oportuna, e incluso oportunista» (Genette, 1989: 243), porque Rabelais aprovecha y se aprovecha del éxito que tuvieron las *Inestimables*.

Cualquiera que sean las motivaciones que inspiraron esta continuación, la relación que la obra rabelaisiana tiene con el hipotexto es compleja. En principio, destaca la exigua impronta de los capítulos que Rabelais conserva: 8 de 34 en *Pantagruel* y 9 de 58 en *Gargantua* (Larmat, 1973: 161). Evidentemente, esta desigualdad se debe a la extranjería de *Pantagruel* en el tejido gargantuino, de manera que la idéntica onomástica con el genitor mitológico determina la similitud de episodios; por el contrario en *Pantagruel* los gestos atribuidos al Gargantúa legendario se ofrecen de mejor grado a las veleidades imaginativas del autor y, por lo tanto, a una apropiación *sui generis* de la leyenda. En definitiva, es Rabelais el que se apropia a su libre albedrío de una leyenda para crear otra y quien traslada la savia popular a su prosa, valiéndose quizás del conocimiento que tenía de la literatura gargantuina y de sus pesquisas como folclorista.

Ahora bien, para satisfacer el horizonte de expectativas, Rabelais debe adoptar y aclimatar a su universo literario el esquema de la *histoire cadre* heredado de las *Inestimables*, así como los estereotipos que inflamaban la imaginación de los lectores: la altura y la fuerza excepcionales, la reputación de «gros mangeur et gros buveur» y, por último, el ayudar a un rey injustamente agredido (Pillard, 1987: 25). Si bien, la transformación más evidente es su emancipación del legado artúrico y elevar los héroes epónimos a la dignidad real. La desaparición de Merlín obedece a la intencionalidad de esta prosa, es decir, la ferviente convicción en la perfectibilidad del ser humano y, como consecuencia, en el titanismo de la época. Sería una flagrante contradicción perpetuar al mentor de Gargantúa en una crónica que deposita sus esperan-

1 Las ediciones utilizadas son: Rabelais (1994): *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, y (1988): *Les grandes et inestimables chroniques: du grant et énorme geant Gargantua. Les Chroniques Gargantuines*, Nizet, París.

2 *Pantagruel*, «Prologue», p. 215.

zas en la educación para cambiar al hombre y su entorno; por ello los héroes evolucionan en la ficción como «un personnage à tout faire» (Cornillat, 1984: 97).

La airada defensa que encubre el «plus digne de foy» se debe a la disposición personal de ciertos motivos de carácter funcional, especialmente en el preludio y final de la gesta; ya que no parece que el gigantismo atrajese especialmente la atención de Rabelais. Por el contrario, la impronta de la realidad en la parte central da cuenta del interés que despertaba la vida ordinaria; en la vida activa, la mirada del gigante actúa como un correctivo porque, al medirse con los usos e instituciones de su tiempo, adquiere un valor intelectual y moral. El calificativo del «mesme billon» es ciertamente falaz, ya que Rabelais no solo no da una continuación a las aventuras gargantuinas, sino que además guarda un remoto parentesco con aquellas. En este sentido, *Pantagruel* es una «continuación asesina», aun cuando fuese necesario dotarle de un nuevo modelo literario y de «un padre digno de él» para que esta obra no fuese fagocitada por la tradición (Genette, 1989: 244), como confirman la prolija literatura *para-rabelaisiana* y la posteridad de las mitologías pantagruelinas (Lewis, 1988: 363).

La lectura cruzada del robo de las campanas de Notre-Dame que reproducen las *Inestimables* y *Gargantua* es una prueba irrefutable de la independencia de Rabelais y, por lo mismo, del olvido en el que ha caído la fuente inspiradora. No obstante, si la literatura es recuerdo de la memoria, también es una invitación a la comparación; por ello este ejercicio no es una veleidad del estudioso, ya que el placer de la lectura radica en el goce subjetivo de la misma. Por otra parte, si la parodia está íntimamente relacionada con la intertextualidad, el hecho de cotejar ambos textos tiene un balance: la lectura crítica; «une parodie doit être assez semblable à l'original pour la reconnaître, assez différente pour que le lecteur voie que l'original est tourné en dérision» (Céard, 1980: 107).

La llegada a París, como consecuencia del abandono del hogar paterno (Hoffmann, 1992: 32-37) marca una inflexión en la trama narrativa y la elaboración de Rabelais augura la honda transformación de Gargantúa. París era un destino obligado, tanto por el peso de la tradición como por la instrucción del príncipe, a tenor del precedente que sienta Pantagruel; aunque en este caso, la cronología de la ficción solicita que Rabelais sea más explícito, con el fin de realzar la magnitud del acontecimiento. Ahora bien, para sopesar la resonancia que tiene el robo de las campanas, se ha de tener en cuenta que en *Pantagruel* solo hay un fugaz recuerdo a este símbolo. En esta nueva crónica, Rabelais se vale de la inveterada asociación gargantuina con las campanas y de los hurtos memorables, lo que favorece el registro del gigantismo y el estilo de la carnavalización.

Por otra parte, si *Gargantua* está escrito a mayor gloria de Pantagruel, la re-escritura obedece a la intencionalidad del escribano, lo que explica la nueva encomienda que recibe aquel: la cruzada contra el *temps caphart*. Como consecuencia del contexto en el que se sitúa, el robo de las campanas de No-

tre-Dame es significativo, por cuanto simboliza una concepción de la vida religiosa y de la pedagogía, es decir, por aludir a la todopoderosa Sorbona. No obstante, la crónica rabelaisiana ofrece un escenario similar al de las *Inestimables*: la enormidad gigantesca, el rapto de las campanas, la deliberación y la restitución:

Puis va entrer en la ville et se alla asseoir sur une des tours de Nostre Dame (...). Adonc vous eussiez veu venir les Parisiens tous à la foule qui le regardoyent et se mocquoyent de ce qu'il estoit si grant. Lors pensa que il emporteroit ces deux cloches et que il les pendroit au col de sa jument, ainsi que il avoit veu des sonnettes au col des mules. Adonc s'en part et les emporte, qui furent marris ce furent les Parisiens car de force ne falloit point user contre luy. Lors se mirent en conseil, et fut dit que l'on yroit le supplier que il les apportast et mist en leurs places où il les avoit prises et que il s'en allast sans plus revenir, et luy donnèrent troys cens beufz et deux cens moutons pour son disner ce que accorda Gargantua puis s'en alla. (*Les Inestimables*: 125)

Quizá inspirado en el *art stéganographique*, Rabelais amplifica y transforma este legendario robo, envolviéndolo en un *parfum d'époque*, para dar un significado político a esta aventura. El contexto histórico en el que lo sitúa se hace eco de las circunstancias que rodearon el «Affaire des Placards» (Screech, 1992: 208-218); planteamiento que Defaux apostilla (1971: 8), al sugerir que estas campanas, más que al objeto, aluden a los teólogos que en 1533 Francisco I ordenó exiliar. En cualquier caso, la relevancia de estas históricas sombras chinescas se debe a la *dispositio* de los motivos tradicionales, hasta el punto de que el contexto histórico ensombrece la carga folclórica y, lo más llamativo, Gargantúa se eclipsa ante el protagonismo del representante teologal: Janotus de Bragmardo.

La historia contemporánea incide en el desarrollo novelesco de esta anadadura y, por lo mismo, en la causalidad de los acontecimientos. La admiración irrespetuosa que provoca la altura del gigante ahora desata la ira de Gargantúa contra la necedad parisina, detalle que Rabelais aprovecha para encubrir sus simpatías por el evangelismo, cuando compara la muchedumbre parisina con la congregada por un «porteur de rogatons» y el escaso predicamento de un «bon prescheur évangélicque». Esta algarabía es la que azuza la debilidad gargantuina por las campanas. Como ya no se trata de un acto volitivo, las secuelas de esta provocación se saldan con una funesta manifestación de fuerza: el diluvio urinal y el robo de las campanas.

La crítica religiosa que abre este episodio aludiendo a la venta de indulgencias es original de Rabelais; aunque, quizá, la tradicional irreverencia gargantuina hacia las campanas contribuyó al desdoro de este símbolo (Don-tenville, 1989: 333 y 341). En otro orden de cosas, el carácter iconoclasta de Rabelais y su criatura se hace eco de los poderes atribuidos a las campanas; según que estas repicasen jovialmente o campaneasen su robo, el efecto en la climatología era diferente. Desde este punto de vista, es razonable que, en su momento, Janotus de Bragmardo apele al carácter benéfico de este cam-

panario sobre las viñas, como lógica es la reacción de Gargantúa, cuyo «proficiat» teatraliza el dicho tradicional «vísperas de vino, maitines de agua», en consonancia con la pérfida expresión «avoir son vin»: «Je croy que ces marrouffles veulent que je leurs paye icy ma bien venue et mon *proficiat*. C'est raison. Je leur voys donner le vin, mais ce sera que par rys» (*Gargantua*: 48).

A semejanza de las *Inestimables*, la yegua es la destinataria de las campanas. Sin embargo, Rabelais subvierte los efectos del consejo y la restitución, cuando este rapto desencadena la sedición parisina y, de resultas, el gigante ya no es el recompensado con víveres, sino el representante de la Facultad de Teología. Aprovechando la legendaria glotonería de los teólogos, el destronamiento de las campanas y el estilo de la carnavalización recuperan la sátira de la educación. Este cambio obedece al juego de degradaciones rabelaisianas, «campanas y campanillas estarán siempre asociadas a escenas de banquetes y carnaval» (Bajtín, 1974: 193); no obstante, se observa una diferencia de tratamiento entre el deseo burlón que expresó Pantagruel (*Pantagruel*: 306) y la magnitud de este destronamiento. Ahora, la degradación atiende a las consecuencias funestas de la expresión «avoir son vin» y al desarrollo de los acontecimientos, ciertamente movidos por la pitanza y por ese pérfido «pregona vino y da vinagre», cuyo punto culminante es esta alborada de Janotus: «Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas» (*Gargantua*: 52).

Si el celo de Janotus por llevar a cabo dicha embajada se debe a la magnitud y a las secuelas del robo: «Toute la ville feut esmeue en sédition», la exigua recompensa prometida por la Sorbona —una ristra de salchichas y un par de calzas— empequeñece este acontecimiento hasta el punto de hacerlo anecdótico. De esta manera, la compensación se torna la causa principal de la comitiva, desviando hacia esta universidad el oprobio que despertó como centro de enseñanza y como institución. La desafortunada elección de Janotus es aprovechada por Rabelais, que lo entronifica como el personaje emblemático de los teólogos: «Tondu à la césarine, vestu de son lyripipion à l'antique, et bien antidoté de l'estomac de coudignac de four et eau béniste de cave» (*Gargantua*: 50). La presentación del maestro y su comitiva no escatima el distintivo universitario, ni la afición al buen comer y mejor beber de los profesores. Esta comparecencia da paso a un espectáculo de mascarada, que es inexplicable sin los efectos del vino y sin la carnavalización del estilo para que se entreteja la afrenta que habrá de sufrir tan competente profesor:

Tous feurent d'avis que on les menast au restraist du goubelet et là on les feist boyre rustrement, et, affin que ce tousseux n'entrast en vaine gloire pour à sa requestre avoir rendu les cloches, l'on mandast, cependent qu'il chopine-roit, querir le prévost de la ville, le recteur de la Faculté, le vicaire de l'église, esquelz, davant que le sophiste eust proposé sa commission, l'on délivreroit les cloches. (*Gargantua*: 50)

Lejos de poner fin al espectáculo, el ardid de restituir las campanas y de mantener a Janotus en la ignorancia da más brío a su reclamación, gracias a

la ingesta ética. El vino se transforma en un arma arrojadiza, que, en vez de inspirar al orador, arruina su eficacia retórica, por lo que no es de extrañar que en su afán persuasivo tenga la osadía de comparar la Sorbona con la yegua de Gargantúa. A partir de ahora no es posible concebir a Janotus como un comparsa de los teólogos, máxime cuando tiene el atrevimiento de expresar la animadversión de Rabelais a tan insigne institución. Además, su alocución es una muestra de la audacia del escribano, ya que este alegato permanece inalterable incluso en la edición de 1542; si bien Rabelais toma la precaución de no aludir directamente a la Sorbona:

Raison (dist Janotus), nous n'en usons point céans. Traistres malheureux, vous ne valez rien; la terre ne porte gens plus meschans que vous estes, je le sçay bien. Ne clochez pas devant les boyteux: j'ai exercé la meschanceté avecques vous. Par la ratte Dieu! Je advertiray le Roy des énormes abus que sont forgez céans et par voz mains et menééz, et que je soye ladre s'il ne vous fait tous vifz brusler comme bougres, traistres, hérétiques et séducteurs, ennemys de Dieu et de vertus! (*Gargantua*: 54-55)

La transformación y la contextualización del material recibido ratifican la originalidad de Rabelais. Si el hipotexto ha caído en el olvido se debe a que la apropiación de los temas populares se cimenta en la renovación soñada por el Humanismo. Como última apostilla, advertir que Rabelais, movido por el rumbo de la historia, se vio en la tesitura de remodelar y enmendar su propia obra, de modo que la primera versión de estas crónicas también ha caído en el olvido y solo interesa al estudioso.

Bibliografía

- Alonso Hernández, J. L. (1983): «Ambigüedad y antítesis en la narración folklórica y en la literaria», en Alonso Hernández, J. L. (ed.): *Literatura y Folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen, 19-25.
- Bajtín, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barral, Barcelona.
- Burke, P. (2000): *La Renaissance européenne*, Éditions du Seuil, París.
- Céard, J. (1980): «L'histoire aux portes de la légende: Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas», en *Études Seiziémistes*, Droz, Ginebra, 91-109.
- Cornillat, F. (1984): «L'autre géant: Les 'Chroniques gargantuines' et leur intertexte», *Littérature*, 55, 85-97.
- Defaux, G. (1971): «Rabelais et les cloches de Notre-Dame», *Études Rabelaisiennes*, IX, 1-28.
- Dontenville, H. (1989): *La France mythologique*, Bibliothèque du Merveilleux, París.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Hoffmann, G. (1992): «Rabelais à la limite de la fable: le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 34, 27-39.

- Jakobson, R. (1977): «El folklore como forma específica de creación», en *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 7-22.
- Jenny, L. (1976): «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 257-281.
- Larmat, J. (1973): *Le Moyen Âge dans le Gargantua de Rabelais*, Les Belles Lettres, Niza.
- Lewis, J. (1988): «Quelques aspects de la littérature para-rabelaisienne d'avant 1562», *Études Rabelaisiennes*, XXI, 357-360.
- Mari, P. (1994): *François Rabelais. Pantagruel, Gargantua*, PUF, París.
- Pillard, G.-Y. (1987): *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*, Imago, París.
- Rabau, S. (2002): *L'intertextualité*, Flammarion, París.
- Samoyault, T. (2004): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, París.
- Screech, M. (1992): *Rabelais*, Gallimard, París.

La question de la «mise en abyme» dans *L'Emploi du temps* et *La Modification* de Michel Butor: du texte au poly-texte

Khalid Dahmany

Université Mohammed V (Rabat)

L'intertextualité est un procédé esthétique consistant à mettre en relation un texte avec d'autres textes qui s'y insèrent, soit de manière littérale comme la citation ou allusive comme la mise en abyme. La présente communication ne tiendra compte que de cette dernière car —bien qu'utilisée depuis Homère et définie, en référence à l'art héraldique, par André Gide— elle a été instrumentalisée avec science et conscience par les nouveaux romanciers, notamment par Michel Butor. Cet auteur polygraphe a remarquablement tiré parti de la mise en abyme comme critère de réflexivité permettant au récit de se régénérer par effet de miroitement et/ou d'emboîtement.

Dans *L'Emploi du temps* et *La Modification* l'effet de réflexivité est lié à la compétence générative du récit. Laquelle est cautionnée par les différents imaginaires de la culture occidentale qui viennent se greffer sur le texte d'accueil.

1. L'imaginaire biblique

C'est en raison de son éducation catholique que Butor se réfère assez souvent dans ses fictions aux récits bibliques. Loin d'être ornementales, ces références sont plutôt fonctionnelles dans l'économie générale des deux romans.

1.1. Le crime originel

Dans *L'Emploi du temps*, l'investissement de la culture biblique se fait *via* le récit plastique qui fait office d'enclave intertextuelle¹ dans le *journal-mémoires*² de Jaques Revel. En déchiffrant les scènes du vitrail, le protagoniste

1 Nous avons déjà abordé la question de l'intertextualité dans une étude (Dahmany, 2004b) intitulée «Subjectivité, altérité et intertextualité dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor».

2 Si, par définition, on appelle «journal intime» tout texte s'écrivant par un diariste au jour le jour, cela ne peut être appliqué à la totalité du récit de Jaques Revel qui doit rattraper sept mois de retard qui séparent son arrivée à Bleston et son entreprise de l'écriture.

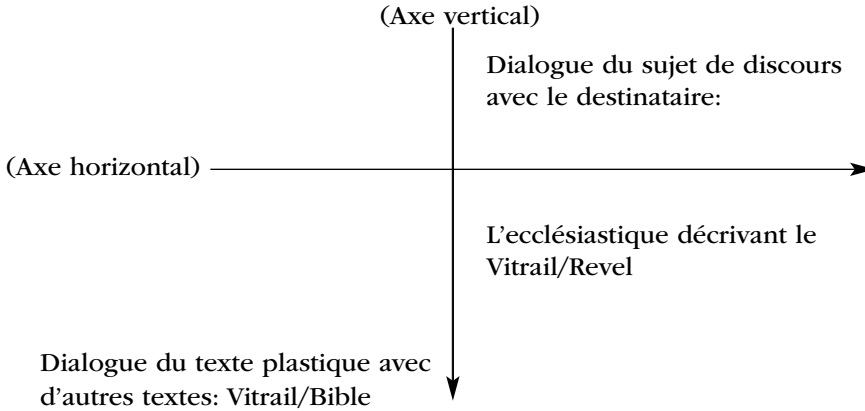
parvient à appréhender le caractère violent et belliqueux de la ville. Puisque son orthographe médiévale est «Bellista», la ville de Bleston aurait eu comme appellation originelle «Belli Civitas», «la cité de la guerre» (Butor, 1956: 81). Mais la violence de la ville est soulignée déjà par *Le Meurtre de Bleston*, roman policier que s'est procuré Revel dans l'espoir d'y trouver quelque clé à l'énigme de cette ville-hydre. Ce roman, écrit par George Burton, guidera le personnage à l'Ancienne Cathédrale, haut-lieu blestonien connu par sa célèbre représentation picturale illustrant, en référence au récit de la Genèse, le premier crime de l'humanité. Lors d'une de ses visites à cet édifice, Revel arrive à comprendre que cette illustration sur verre «représente Caïn tuant son frère Abel» (Butor, 1956: 72).

Le rapport réflexif entre l'image peinte et le texte biblique (*Genèse*, 4. 8) relève d'une opération de transcodage, c'est-à-dire de transfert d'un code (verbal) à un autre code (iconique). L'histoire du fratricide subit une double transformation quant à sa représentation dans *L'Emploi du temps*: la première consiste en la conversion du texte biblique en image, la deuxième suit le processus inverse.

À cette réflexivité littérale qu'induit l'opération de transcodage correspond une autre réflexivité dite référentielle. Le passage suivant où l'ecclésiastique explique au protagoniste le rapport des scènes picturales au texte biblique nous permettra de comprendre comment s'opère l'entrecroisement de ces deux types de réflexivité:

(...) l'artiste a suivi le texte d'aussi près qu'il a pu (...). Au centre, (...) («et le Seigneur lui imprima un signe») est une expression tirée de la Vulgate, Genèse, chapitre 4, verset 15; à gauche, (...) («vagabond sur terre») vient du verset 16, et c'est du verset 17 qu'a été extraite celle-ci, (...) («et il construisit une cité»), cette cité que vous voyez se déployer en bas dans toute la largeur de la fenêtre, et que l'artiste a représentée en s'inspirant de (...) la Bleston de ce temps-là. (Butor, 1956: 74)

Les correspondances littérales entre les citations bibliques et les images du vitrail interpellent un «dialogisme poétique». Tel que le conçoit Julia Kristeva (1978: 84), ce dialogisme procède de l'interaction de trois instances, «le sujet de (discours), le destinataire et les textes extérieurs», disposées sur deux axes: l'un horizontal, l'autre vertical. L'extrait cité illustre bien ce type de dialogisme dont l'axe horizontal correspond au dialogue du sujet de discours (l'ecclésiastique décrivant le vitrail) avec le destinataire (Revel) et l'axe vertical au dialogue du récit plastique avec le texte biblique:



La réflexivité référentielle, elle, est en relation avec les trois citations bibliques qui accréditent, d'une part, l'identification de Revel à Caïn et, d'autre part, la ressemblance de Hénok, la cité construite par Caïn, à Bleston du XVI^e siècle.

Comme Caïn qui, après son fratricide, reçut du Seigneur un signe (*Genèse*, 4. 11-15), Revel réalise qu'il est lui aussi *marqué* par «ce signe majeur» qu'est le Vitrail (Butor, 1956: 295); lequel est étroitement lié au *pacte de la mort* (Jongeneel: 1988: 21-90) conclu avec Bleston et à la suite duquel Revel a failli, involontairement, causer la mort de George Burton qu'il considère comme un frère. Certes, les similitudes entre Caïn et Revel sont évidentes, mais elles ne sont pas absolues, et ce du fait que l'aventure de Revel semble reproduire en amont celle de Caïn: pour celui-ci, le châtement de l'errance succède au crime alors que pour celui-là c'est, au contraire, le crime qu'il a failli commettre qui vient après l'exil.

L'effet réflexif ressort aussi à l'identification du protagoniste aux fils de Caïn, Yubal le musicien, Tubalcaïn le forgeron et Yabal le tisserand. Considérant son écriture comme une «description exploratrice qu'('il) compose, forge et tisse» (Butor, 1956: 264), Revel semble faire valoir l'artiste en lui.

Toutefois, les deux identifications opérées par Revel accusent une contradiction notable: l'identification à Caïn a une connotation *dévaluative* alors que l'identification à sa descendance relève d'un symbolisme évaluatif. Il y a là quelque chose de mystérieux et d'ambigu quant à l'évaluation du *bien* et du *mal*. Le signe du fratricide incarne-t-il la damnation ou la félicitation? La réponse est prise en écharpe dans cette affirmation du prêtre qui explique à Revel que l'auteur du vitrail «honorait en Caïn le père de tous les arts...» (Butor, 1956: 76). Il semble donc que l'art et le crime ont quelque chose de commun. L'écrivain ne commet-il pas un «crime» poétique en déconstruisant l'harmonie des systèmes pré-établis, en dénonçant les poncifs de l'académisme et en faisant sauter les verrous de la *doxa*?

1.2. Exodus

Dans *La Modification*, le «métarécit» biblique est lié, quoique de manière assez allusive, à l'aventure de Moïse et sa célèbre traversée du Sinaï. L'épisode de l'Exode des Juifs, dont rend compte l'évocation du nom du prophète des Hébreux (Butor, 1957: 168-173), se recoupe avec l'histoire de Delmont. À l'image de Moïse, le protagoniste de *La Modification*, en partant pour Rome, est lui aussi en quête de sa terre promise. De même que Moïse avait quitté, avec son peuple, l'Égypte pour échapper à la vassalisation pharaonique, Delmont fuit Paris à la recherche d'une terre salvatrice et d'un salut émancipateur: «Ce voyage devrait être une libération», se dit-il (Butor, 1957: 23).

La correspondance entre le mythe de l'Exode et le roman est visualisée de surcroît par la thématique de l'élément liquide. L'un des fléaux dont fut frappée l'Égypte biblique est justement la grêle, survenue suite à la résistance du Pharaon à la volonté divine pour libérer les fils d'Israël (cf. *Exode*, 9. 18).

De même, *La Modification* rend compte d'une liquidité abondante. L'isotopie de la pluie³ montre que l'histoire de Delmont s'organise autour du thème de l'eau. Aussi l'obsession de l'élément liquide⁴ est-elle suggérée par la représentation plastique de la scène du Déluge, qui retient l'attention du protagoniste (Butor, 1957: 260).

Cependant, sans se manifester «réellement», la hantise de la submersion est surtout soulignée par la teneur symbolique de phrases comme:

- (...) aux fonds asphyxiés de cet océan d'ennui. (Butor, 1957: 40)
- toute cette fadeur confuse vous submergeant. (Butor, 1957: 107)
- (Henriette) qui voudrait me faire couler avec elle dans son ennui. (Butor, 1957: 178)

Le thème de l'asphyxie par l'eau est manifesté ici métaphoriquement. Le lien entre la crise psychologique et l'impression de la noyade a, sans doute, pour objectif d'insister sur la dramatisation de l'être intérieur du personnage.

2. L'imaginaire mythologique

Le référent mythologique contribue lui aussi au développement de l'élément narratif et condense par sa fonction réflexive l'univers fictionnel des deux romans.

2.1 Ainsi agissait Thésée...

Dans *L'Emploi du temps*, ce sont les panneaux de laine du «Bleston Museum of Fine Arts» qui favorisent l'accès au mythe. Ces panneaux, au nombre

3 Le thème de la pluie est assez présent dans *La Modification*. Cf. pp. 40, 108, 176, 179, 180, 183, 260.

4 Voir, à ce sujet, Lalande, 1972: 13 et sq.

de dix-huit, racontent les aventures de Thésée, mais la fonction spéculaire qu'ils ont dans le récit déteint sur l'aventure personnelle du personnage.

La compétence narrative dont est dotée la description des tapisseries et sa force réflexive permettent au merveilleux de rivaliser avec la «réalité» de Revel. À la vraisemblance de son vécu s'opposent des énoncés qui semblent tenir (debout) l'intenable irréalité du *muthos*. Ainsi, quand il dit: «J'étais moi-même Thésée» (Butor, 1956: 173), Revel opère un mélange de registres qui, bien qu'il court-circuite le dispositif narratif, entraîne une amplification symbolique dans la diégèse. Le mythe de la descente aux Enfers opère moins comme simple lecture d'un héritage culturel que comme expérience vécue par procuration. Évidemment, la *catabase* de Revel, sa crise existentielle, n'a rien de mythique, mais le récit qui l'assume pour échapper à la banalité et au prosaïque est amené à faire allégeance au mythe. Revel n'a pu accéder au statut d'écrivain qu'en réfléchissant en amont aux mobiles qui l'y ont conduit, pas plus que son texte n'a de valeur «hautement» culturelle qu'en se reflétant dans les sources fondatrices de la civilisation occidentale.

Grâce à l'interprétation du dix-septième panneau de laine, Revel parvient, avec l'aide de son compatriote Lucien Blaise, à relever les similitudes qui existent entre Thésée et Œdipe (Butor, 1956: 173-174). Cette comparaison *intra-iconique* —effectuée au sein d'un seul et même objet d'art (les tapisseries)— permet au protagoniste de comprendre que les deux héros légendaires se ressemblent non seulement par leur royauté précaire, mais également par leur geste fatal de mise à mort de leur père respectif. Ils sont donc tous deux criminels.

Le jeu de correspondances, on le trouve également dans le rapprochement (*inter-iconique* cette fois-ci) du meurtre d'Abel par Caïn qui figure dans le vitrail et celui du Minotaure par Thésée dont rendent compte les tapisseries (Butor, 1956: 72). Le champ sémantique du crime est tellement dominant qu'il «invite à penser que l'homme (...) est éternellement condamné à reproduire le crime originel» (Valette, 1992: 82).

Aussi la fonction spéculaire du roman est-elle assumée par le symbolisme de la figure d'Ariane et son célèbre fil salvateur. Dès la première phrase «Les lueurs se sont multipliées», on sent déjà la naissance progressive de l'effet labyrinthique du texte qui s'écrit. En opposant au labyrinthe urbain le labyrinthe textuel de son journal, Revel ne souhaite-t-il pas trouver dans ce dernier le fil d'Ariane qui le sauverait du premier?

2.2. Énée et son double

Dans *La Modification*, la trace du mythe est surdéterminée, entre autres, par l'évocation de *L'Énéide* de Virgile. La ressemblance entre Énée et Delmont est indéniable puisque tous deux entreprennent un voyage décisif dans leur vie: le premier en effectuant une descente aux Enfers pour, entre autres, rencontrer son père; le deuxième en effectuant un voyage à Rome en vue de récupérer la femme dont il est amoureux, Cécile, qui, symboliquement, re-

présente cette cité même dont Énée est le divin fondateur. Or, le voyage le plus significatif de Delmont est celui-là même qu'il entreprend dans le rêve et que l'on peut assimiler à une descente aux enfers.

Le récit onirique de Delmont fonctionne comme écho de l'œuvre virgilienne. À l'instar d'Énée, Delmont est reçu d'abord par la Sibylle (Butor, 1957: 215). Or, quand bien même ils sembleraient identiques, les projets d'Énée et de Delmont présentent bien des divergences. Ainsi, si Énée sait de la bouche de son père, Anchise, quel destin lui est prescrit (Virgile, 1956: 147), Delmont, par contre, n'aura personne pour l'avertir de son avenir (Butor, 1957: 200). Le protagoniste de *La Modification* est donc loin d'être l'image moderne du héros virgilien.

Par ailleurs, en dépit des avertissements de la Sibylle sur les dangers qu'il doit affronter, Énée ne montre point de réticences ni de craintes pour s'aventurer dans le monde infernal. Son discours est annonciateur d'un courage insoupçonnable et est imprégné d'une tonalité on ne peut plus épique (Virgile, 1956: 133). En revanche, une fois devant la Sibylle, Delmont se rend compte de son impuissance à agir comme son modèle: «Je ne veux rien, Sibylle, je ne veux que sortir de là, rentrer chez moi (...), ayez un peu pitié de mon abaissement» (Butor, 1957: 215).

Cet extrait souligne l'effet parodique de l'épique; le recyclage culturel⁵ de Butor ne peut opérer sans faire entrer en ligne de compte la dimension caricaturale. Celle-ci dénonce la velléité d'un personnage qui, à la fin du voyage, réalise que la réactualisation des anciens codes culturels ne peut profiter à ses obsessions personnelles.

Les différents éléments intertextuels que nous avons analysés montrent que la création littéraire ne peut se faire sans tenir compte de la Bibliothèque. Le déploiement intertextuel a ceci de particulier qu'il invite le lecteur à consulter d'autres textes et d'autres références que le livre qu'il a entre les mains. Sa lecture est ainsi orientée vers divers parcours puisque, à partir d'un seul texte, il se voit introduit dans le labyrinthe de plusieurs textes. C'est dire que l'intertextualité transforme le texte (unaire) en un inévitable poly-texte. On entend par «poly-texte» tout syncrétisme textuel qui consiste en une relation d'interaction de plusieurs textes fédérés par un discours (narratif) englobant qui les régit et auquel ils ressortissent. Notons enfin que nous n'avons pas tenu compte, dans cette étude, de tous les éléments intertextuels que renferment les deux romans étudiés. D'autres sont restés ici en suspens comme, entre autres, les films documentaires dans *L'Emploi du temps*, Julien l'Apostat et les tableaux de Pannini dans *La Modification*: nous en avons traité ailleurs (Dahmany: 2004a).

5 Cette expression nous a été suggérée par Bernard Valette (2002: 60) qui, lui, parle à propos de *Degrés* de Butor en termes de «poétique du recyclage intellectuel et du réemploi».

Bibliographie

Corpus de base

Butor, M. (1956): *L'Emploi du temps*, Les Éditions de Minuit, Paris.

— (1957): *La Modification*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Corpus d'appui

Ancien Testament I, Librairie Générale Française, Paris.

Virgile (1965): *L'Enéide*, Flammarion, Paris.

Documents consultés

Butor, M. (1958): *Le Génie du lieu*, Grasset, Paris.

Dahmany, K. (2004a): *Aspects de la poétique de Michel Butor*, Thèse pour l'obtention du Doctorat, Université Mohammed V-Rabat.

— (2004b): «Subjectivité, altérité et intertextualité dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor», *Le «Nouveau Roman» en questions 5: «Une «Nouvelle Autobiographie»?», Lettres Modernes*, 22, 259-272.

Jongeneel, E. (1988): *Michel Butor et le pacte romanesque*, José Corti, Paris.

Kristeva, J. (1978): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.

Lalande, B. (1972): *La Modification. Butor*, Hatier, Paris.

Valette, B. (1992): «L'Œuvre romanesque de Michel Butor: une écriture de la modernité?», *Le «Nouveau Roman» en questions 1: «Nouveau Roman et archétypes» 1, Lettres Modernes*, 13, 61-94.

— (2002): «Michel Butor: le 'Nouveau Roman' comme écart», *Le «Nouveau Roman» en questions 4: Situation diachronique, Lettres Modernes*, 20, 47-65.

***El libro mudo* de Ramón Gómez de la Serna: entre el silencio mallarmeano y el impulso vitalista de Gide**

Olga Elwes Aguilar
Universidad Complutense de Madrid

Nos proponemos bajo este título analizar una de las primeras obras del novelista Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) —*El libro mudo*, escrita en 1910— bajo el prisma de la reescritura no de una obra concreta, sino más bien del paradigma literario finisecular francés, del que el joven Ramón es heredero. Nuestra visión aquí irá más allá de una simple búsqueda de fuentes: Gómez de la Serna con este libro dinamita la estructura tradicional de la novela, al igual que el autor de *Les Faux-Monnayeurs*. Se tratará así de emparentar la estética de Mallarmé, Gide y Gómez de la Serna trazando una línea que engarzaría las vertientes filosófica, ontológica y, por qué no, cuasi-mística de estas tres voces. Nuestro propósito estriba, pues, en desgranar cómo la voz del primer Ramón (con apenas veintidós años) es deudora de la voz de exultación cósmica del Gide de *Les Nourritures* al mismo tiempo que de la invitación al silencio de la poética mallarmeana, entendida aquí no como imposibilidad de creación o miedo a la página en blanco sino como invitación a la vida, más vibrante, carnal y satisfactoria que la propia escritura.

El libro mudo —una de las obras más enigmáticas y menos estudiadas de Ramón que, en palabras de Camón Aznar «estremece pensar, no causó la menor impresión en las letras de su tiempo» (Camón Aznar, 1972: 107)—, fue escrita precisamente en el París de principios del siglo XX¹. Desde ese París, germen de las rupturas artísticas por venir, que tanto marcará el devenir de su obra, Ramón enviará por entregas los capítulos de su *Libro mudo* a *Prometeo*, «Revista Social y Literaria», editada entre los años 1908

1 Entre los años 1909 y 1911, el jovencísimo Ramón se establece en París, segunda estancia ofrecida como premio por su padre, el político y escritor Javier Gómez de la Serna, con un empleo como secretario de la Junta de Pensiones con motivo de haber terminado sus estudios de Derecho en la Universidad de Oviedo.

y 1912². Estamos, pues, ante los años de mayor influencia del paradigma francés tanto literario como artístico, tal y como se atisba tanto en *Automoribundia* como en *Ismos*, su libro crítico y personalísimo de 1931 sobre las vanguardias históricas. Pero también es un periodo de soledad y aislamiento en que, desde una habitación del Hotel Suez en el bulevar Saint Michel, nuestro autor se afana por ensayar su propia voz. En este periodo tan relevante de formación vital e intelectual, ¿habría tenido Ramón sobre su mesilla de noche *Les Nourritures terrestres* de Gide, obra de 1897?

Partimos, pues, de esta pregunta formulada ya por la especialista Ioana Zlotescu en su introducción a la edición moderna de *El libro mudo* (*Secretos*). La investigadora rumana señala que, al margen de la influencia directa —de lectura y poso de la obra vitalista gidiana—, los paralelismos están servidos dado el afán del joven escritor en propagar su yo desenmascarado hasta los límites de la escritura misma³. Ahora bien, las coincidencias tanto formales como temáticas entre las dos obras son tales que nos atreveríamos a formular el conocimiento por parte de Ramón de la obra que consolidó a Gide como escritor y por la que se le conoce en primera instancia, muy a su pesar⁴.

Jacques Ancet, el traductor del libro español a una reciente edición francesa, señala en su prólogo introductorio cómo «entre ces deux œuvres, apparemment si proches, il y a un abîme: celui qui sépare le XIX^e du XX^e» (Gómez de la Serna, 1998: 13). Abismos que no están tan lejos como parece, pues hallamos constantes vitales e invariantes poéticas en estas dos obras casi homólogas. La temprana obra del español hará confluír estos cánones de escritura: el mallarmeano-simbolista y el del Gide de *Les Nourritures terrestres* (que bucea en el «yo moderno»). Comencemos, pues, con los paralelismos formales-estructurales entre ambas obras.

Tanto en *Les Nourritures* como en *El libro mudo* contamos con dos narradores-personajes, dos conciencias que fluyen de manera espontánea y dispersa⁵, que trazan un discurso que queda muy lejos del *récit* tradicional. En el caso de Gide, el «tú» es encarnado por Nathanaël, discípulo narratario de los pensamientos y sentimientos erigidos por la voz del narrador, una primera persona más cercana a una voz poética que a una narrativa. Gómez de la Serna se nos presenta en el prólogo a través de la

2 Fundada asimismo por su padre y que pronto fagocitaría el impulso creador del hijo, cual un verdadero Prometeo que roba la llama a la autoridad paterna. A partir del número 11 de *Prometeo*, Ramón se hace cargo de la dirección de la misma.

3 Todo ello embebido de un notable vitalismo nietzscheano de hondo calado en sus primeras obras y sobradamente estudiado por Sobejano (Sobejano, 1967: 587-593).

4 El propio Gide se queja de ello en el prefacio de 1927, que dista 30 años con respecto a la obra original: «L'on me juge d'ordinaire d'après ce livre de jeunesse, comme si l'éthique des *Nourritures* avait été celle même de toute ma vie, comme si, moi tout le premier, je n'avais point suivi le conseil que je donne à mon jeune lecteur: 'Jette mon livre et quitte-moi'» (Gide, 2002: 12).

5 Desestructuradas, «invertibradas», palabra cara a Ramón.

voz de Tristán⁶ para dejar paso a lo largo de todo el libro a «Ramón», el «tú» receptor de todas sus impresiones. Un «yo», pues, que dialoga consigo mismo en profuso monólogo de dieciocho capítulos, en baluceos de recién nacido, con los que en alguna ocasión se ha calificado igualmente la obra de Gide (Borras, 1981: 10). En ambos casos nos encontramos ante héroes pasivos que, tal como advierte Maucuer, y precisión extensible a todos los caracteres ramonianos⁷: «Les héros de Gide sont des héros solitaires, parce que les isolent leur besoin d'un perpétuel départ, leur nomadisme sans adresse» (Maucuer, 1969: 141). Pensamientos y sentimientos que participan de los siguientes aspectos formales: oraciones extremadamente cortas o elípticas, máximas de estilo evangélico, frases gnómicas, nominalización y adjetivación reiterada, disposición tipográfica subversiva (numerosos silencios, espacios en blanco, puntos suspensivos,...). Desde el punto de vista del empleo de las figuras, la paradoja y la máxima suponen el sustrato retórico en ambos textos. Por dichos rasgos, podemos afirmar que nos encontramos ante exponentes de la llamada «novela poemática o lírica», en términos de Freedman dado que se pretende menos el desarrollo de un mundo de ficción, cuanto más «la interpretación de objetos, sensaciones e incluso ideas, con inmediatez» (Freedman, 1971: 22). Confesión, pues, autoanálisis⁸ en que el «yo» es epicentro desde donde se trata de responder a la pregunta «¿quién soy yo?» en una constante *mise en abîme*⁹ especular y circular.

Ahora bien, si el propósito de *Les Nourritures terrestres*, tal como señala Freedman «es suprimir la historia por una manipulación de sensaciones y la imitación del desorden creado por el flujo sensorial» (Freedman, 1971: 178), ¿cómo se adecua, pues, la trabazón de la estructura a las grandes temáticas? Temáticamente, impera la problemática del tiempo, de la conciencia y de las sensaciones del mundo externo como principal foco de atención en uno y otro narrador, siendo así los sentidos la principal fuente de conocimiento y de experimentación¹⁰. Pese a la isotopía temática fundamental del anti-insistente o incapacidad de fijación del puro presente¹¹, hay otras constantes compartidas como son las imágenes y sensaciones en torno a los cinco sentidos

6 Trasunto y pseudónimo bien conocido del novelista español.

7 Antipsicológicos, vacíos de conciencia y de caracterizaciones realistas decimonónicas.

8 Zlotescu señala en su introducción cómo Ramón en el libro se erige como «psicoanalista de sí mismo» (Gómez de la Serna, 1987: 57).

9 Nótese que el término es de cuño gidiano y que Ramón lo maneja y aplica magistralmente en sus obras.

10 En el caso de *Les Nourritures* con la imagen del convaleciente —recreada asimismo por Gide en *L'Immoraliste*— mientras que en el *Libro mudo*, con el fluctuar y espejeo de la conciencia dado que «es un libro de mí para mí», como advierte Ramón al inicio de su monólogo.

11 Veamos algún ejemplo ilustrativo: «Nathanaël, ne cherche pas, dans l'avenir, à retrouver jamais le passé. Saisis de chaque instant la nouveauté irrisemblable et ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie autre» (Gide, 2002: 39). Y Ramón: «Ramón, no queda más que el instante que comienza... que no comienza, que prosigue... El día que pasó. ¡El día que pasó!... No complicar la existencia... El mundo se asume,

así como la antítesis luz/oscuridad, día/noche. En uno y otro libro el paso del tiempo cronológico tiene su alternancia, marcando el ritmo de las estaciones, del paso del día y, por extensión, del apagón y repentino despertar de la conciencia. Tanto Gide como Ramón privilegian, en grado sumo, tanto el estado de duermevela anterior al sueño como el instante mágico —embriagador— que precede al despertar¹². En este sentido, se trata de libros profundamente diurnos, mediterráneos¹³, donde impera la pulsión vertical.

Ahora bien, ¿cómo viene a reflejarse el nivel temático en los contenidos filosóficos existenciales de las dos obras? Ante todo, ya lo hemos apuntado, se privilegia el sentido de la vida sobre el de la escritura pero con una nueva paradoja: a través de la destrucción de la propia voz autorial. Gide atomiza esta categoría al final de su novela, en el «Envoi» cuando solicita imperativamente: «Nathanaël, jette mon livre; ne t'y satisfais point. Ne crois pas que ta vérité puisse être trouvée par quelque autre...» (Gide, 2002: 163). Mientras que Ramón, con sus estructuras circulares frecuentes se esfuerza en recordarlo desde la primera página, en su «Preliminar»: «Ni sé apenas si esto es un libro. Sé que se va a imprimir como los demás libros. (...) Lo publico como para evadirme. El libro es una cosa que se escapa con uno...» (Gómez de la Serna, 1987: 85) para concluir en la última con el reconocimiento de su «muerte civil», que no es más que su disolución autorial. Pero en este proceso las voces creadoras han ido despojándose, precisa y necesariamente, de todos los condicionamientos sociales —opresores para ambos— para llevar a cabo el ejercicio de la escritura parejo al flujo de la conciencia. Numerosas son las ocasiones en que, en ambos casos, se plantean determinados elementos constitutivos del ser humano (la familia, la casa, la religión, el estado,...) como los máximos factores restrictivos de la libertad dado que, al fijar, al anclar al individuo en un «espacio y tiempo civil» — como advierte Gómez de la Serna— lo aniquila, borrando así sus posibilidades infinitas de ser, su natural propensión al nomadismo¹⁴. He aquí el enlace natural con la poética mallarmeana, de hondo calado en su discípulo Gide¹⁵ y del primer Ramón, el anterior a las greguerías, el Gómez de la Ser-

en el instante. (...) Toda la categoría está en este instante de asumir, perfectamente analógico... Lo demás, es horario que achica, que desorganiza, que correlaciona, que reparte, que debilita...» (Gómez de la Serna, 1987: 142).

12 Lo ilustraremos con un ejemplo del francés: «Nathanaël, il y a d'admirables préparatifs au sommeil; il y a d'admirables réveils; mais il n'y a pas d'admirables sommeils, et je n'aime le rêve que tant que je le crois réalité. Car le plus beau sommeil ne vaut pas le moment où l'on se réveille» (Gide, 2002: 120).

13 Así lo advierte el novelista y ensayista Dominique Noguez: «*Les Nourritures* sont un livre diurne et les nuits elles-mêmes, la plupart du temps, y ont presque la clarté et la tiédeur du jour. Livre méditerranéen, s'il en est» (Noguez, 1971: 77).

14 Bien conocidas son las siguientes palabras de *Les Nourritures*: «Nathanaël, car ne demeure pas auprès de ce qui te ressemble; ne demeure jamais, Nathanaël. Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable. Il te faut le quitter. Rien n'est plus dangereux pour toi que ta famille, que ta chambre, que ton passé» (Gide, 2002: 44).

na parisino, quien ilustra su *El drama del palacio deshabitado* con esta archiconocida frase del poeta francés: «El mundo ha sido creado para tener por resultado un libro capital y único». *El libro mudo*, pues, subtítulo *Secretos* —al tratarse de una obra susurrada entre dos grandes paréntesis— es deudora asimismo de dicha concepción del «libro único» mallarmeano¹⁶, obra resultado del continuo diálogo del individuo en soledad, una vez despojado del «yo» social. Diálogo, pues, que deviene silencio no tanto como imposibilidad de creación sino como impotencia para aprehender el milagro de lo cotidiano. En este proceso agónico, los objetos del mundo sensible, externo y fenomenológico impedirán al sujeto el salto a la trascendencia. Si bien el universo interior llega a ser reflejo del mundo trascendental para el autor moderno, la gran paradoja que encierra es, en palabras de M^a Ángeles Lluch: «El obstáculo del arte es el mundo sensible, que es la contradicción del arte: la imposibilidad de ser atemporal a causa de la materia» (Lluch, 1994: 69).

De ahí, el foco de atención que la estética simbolista instaura en el objeto —sus sugerencias, las analogías que encierra y despierta, que desata el poeta en cadena— para alcanzar esa nueva ética de naturaleza ontológica. Así se explica el Mallarmé de *La Dernière Mode*, el canto a la naturaleza en *Les Nourritures* y el objeto como protagonista impar de la estética ramoniana¹⁷. Los tres convertirán sus solipsismos vitales en uno estético y, por ende, ético: reclamando una nueva mirada de exultación cósmica¹⁸, aumentando la precisión de miras en el objeto, prestando más atención a la elaboración de las imágenes que este suscita que al producto en sí: privilegiando más el trayecto que el resultado, recorrido fragmentado y desestructurado pese a la obsesión y exigencia continua por la forma en el caso de Mallarmé, el más esteta de nuestros autores.

En conclusión, nos encontramos ante tres botones de muestra de una línea de escritura en continuo ensayo: creación y negación al mismo tiempo de sí misma en la que los poetas-narradores expresan el carácter inefable de la vida, al mismo tiempo que la impotencia ante el relato de la misma. Los textos nacen, pues, para morir de inmediato, siendo ya su creación una des-

15 Quien frecuentaba, como bien es sabido, las tertulias de los martes en la casa de la calle de Roma.

16 Nótese también la filiación con Mallarmé en el discurso «El concepto de nueva literatura», verdadera poética de este primer periodo de creación. Sus pantomimas, los «Accesos del silencio» así como gran parte de su teatro de juventud son deudores indiscutibles igualmente de la estética mallarmeana.

17 Pongo otro ejemplo del texto: «Ramón, mar yo mismo... Después de pensar esto ya no hay en la tarde discurso ni gesto... Por ahora han fracasado las palabras y las doctrinas y no queda otro remedio que fumar ya esparcido y convicto y confeso...» (Gómez de la Serna, 1987: 228). No en vano ni casualmente señala Richard el cigarro y su humo como instrumento gozoso y feliz de idealización para el poeta francés (Richard, 1961: 408).

18 Incluso Mallarmé, pese a su vocación nocturna que queda refutada a través de lo que llama Richard al final de su libro «le grand paradoxe de Mallarmé: «Ce poète dont on a si souvent, et avec raison, reconnu la vocation nocturne, est aussi un adorateur, et même un prophète de la lumière» (Richard, 1961: 604).

trucción. Por todo ello, subyace en esta poética una concepción orgánica de la escritura, la visión de la literatura como un órgano vivo, como un todo y sus partes: una integridad ontológica¹⁹. Pero asistimos, igualmente, a la imposibilidad tanto del yo completo (rotundo, redondo, fijado) como de la gran *Oeuvre* (con mayúsculas) soñada en primera instancia por Mallarmé. Ramón en su libro —*mudo y secreto*, sus grandes mentiras paradójicas— lo expresa con su anhelada imagen de la circunferencia: «Centrarse bien y conocer el radio en vez de hacer la circunferencia sin centro y sin radio...» (Gómez de la Serna, 1987: 82).

El poeta moderno, pese a erigirse como conciencia dotada de la máxima libertad, está obligado a desaparecer tras su discurso —ensayado pero nunca fijado del todo— autodestruido por su propia toma de conciencia hiper-crítica, al saberse un ser de tiempo incapacitado para alcanzar la palabra prístina —las anheladas «palabras de la tribu»— y la verdad definitiva. No queda, así, más que destruir/se y desaparecer²⁰: el silencio de Mallarmé, arrojar el libro como aconseja Gide o la muerte civil de nuestro novelista español. A la pregunta: «¿Podrá la palabra restablecer el pacto primigenio entre el hombre y la naturaleza?» me atrevería a decir que los tres autores contestan teóricamente que «no». Pero sus obras no son ni mudas ni estériles sino más bien ensayos ante el misterio de la naturaleza y del hombre-poeta como privilegiado observador del paisaje. Tal como señala Richard de Mallarmé, el iniciador de esta nueva mirada:

Il imagine le langage comme un mutisme déchiré: un silence y a éclaté en paroles, et s'y tend intérieurement vers sa réunification en un plus pur silence. Écrire, ce sera briser le blanc de la page, le transformer en mille petites parcelles de noirceur, afin qu'à travers toute cette obscurité éparse la blancheur première puisse faire, dialectiquement et synthétiquement, la «preuve» de sa vérité. Et certes, Mallarmé n'en doute pas, il vaudrait bien mieux se taire; mais notre situation de départ nous voue à la parole, tout comme elle nous condamne à vivre en un univers d'objets fragmentés et en une histoire contingente. (Richard, 1961: 598)

Bibliografía

- Borras, J. (1981): *El tiempo de André Gide*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Camón Aznar, J. (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Dragonetti, R. (1961): «Le sens de l'oubli» dans l'oeuvre de Mallarmé», *Romanica Gan-*

19 Así ha de entenderse la máxima ramoniana de «literatura como estado de cuerpo».

20 «En somme, en allant jusqu'au bout de sa propre négation, pour que le langage poétique devienne cette surface réfléchissante d'un Soi, qui est l'identité retrouvée du Moi, Mallarmé découvre que le Néant ne peut surgir qu'en se niant dans la parole qui le constitue en spectacle. Ainsi l'oeuvre sera le théâtre où toutes choses, l'homme et le monde, viennent reconnaître leur origine oubliée» (Dragonetti, 1961: 124-125).

- densia. Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*, 9, 117-148.
- Freedman, R. (1971): *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barral Editores, Barcelona.
- Gide, A. (2002): *Les Nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Gallimard, París.
- Gómez de la Serna, R (1987): *El libro mudo (Secretos)*, (edición de Ioana Zlotescu), Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires.
- (1996): *Obras Completas I. «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*, (edición de Ioana Zlotescu), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- (1998): *Le livre muet (Secrets)*, André Dimanche Éditeur, Marsella.
- Lluch, M^a A. (1994): *La estética de la poesía de S. Mallarmé*, PPU, Barcelona.
- Maucuer, M. (1969): *Gide. L'indécision passionnée*, Éditions du Centurion, París.
- Noguez, D. (1971): «Des Esseintes et Nathanaël», *La Revue des Lettres Modernes: André Gide 2 sur Les Nourritures terrestres*, 280-284.
- Richard, J.-P. (1961): *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, París.
- Rivero Potter, A. (1983): *La estética mallarmeana comparada con la teoría y práctica de la novela en Gómez de la Serna, Huidobro y Sarduy*, Brown University, Michigan.
- Sobejano, G. (1967): «Literatos: Ramón Gómez de la Serna», en *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 587-593.

Scarron. La parodia de *Hero y Leandro*

Bárbara Fernández Taviel de Andrade

Universidad de Castilla-La Mancha

El poema de Museo titulado *Hero y Leandro*¹ no es citado por ningún autor de La Antigüedad antes del bizantino Tzetzés (s. XII). Olvidado durante la Edad Media y «exhumado» solamente a principios del XVI, el poemita de Museo presenta el gran interés de iniciar la tipografía griega en Europa² y de convertirse casi en el libro de texto para los helenistas, debido a su sencillez y corrección gramatical. Tal circunstancia nos hace suponer que, durante el Renacimiento e incluso bien entrado el siglo XVIII, todos los bachilleres hubieron de tener contacto con el poema; ello explicaría la ingente producción posterior de traducciones y glosadores de la leyenda en Europa así como la popularidad de la historia y de su núcleo narrativo que, recordémoslo, era el siguiente: «El joven Leandro amaba a Hero, una muchacha que vivía al otro lado del mar. Siempre que nadaba de noche a su encuentro, ella, situándose en tierra enfrente de él para que no se desviase de la costa, le encendía una antorcha. Cierta noche, al levantarse una tempestad y al apagarse el candil, el joven se hundió. Y cuando la doncella vio su cuerpo arrojado, ella también se arrojó al mar»³.

1 Menéndez Pelayo (1908: 338) nos dice que Museo «es un gramático del siglo V de nuestra Era, posterior a Nonno de Panópolis, el autor de las *Dionisiacas* a cuya escuela pertenece, y del cual toma versos enteros. Su gusto (...) denuncia la época avanzada en que escribía y le aleja del mundo verdaderamente clásico (...). Tal y como está el poemita es delicioso; pero sabe a moderno en muchas cosas, a pesar de la hábil imitación de la lengua épica, transportada aquí a un sencillo drama de amor. (...) Complácese, como los poetas modernos, aunque con toque más rápido, en analizar y alambicar los matices del sentimiento, en relacionar ingeniosamente lo moral con lo físico, en estudiar y detallar el desarrollo de una pasión (...). Es un tipo de narración erótica rara vez igualado después; uno de esos frutos de sabrosa decadencia que han servido para enlazar el mundo antiguo con el moderno, porque junta a un fondo eternamente humano un convencionalismo gracioso y que halaga nuestros gustos poco severos...».

2 En Italia en 1494 (Aldo y Lasclari), en Francia en 1507 (Gilles Gourmont), y en España, sin fecha, pero cercano a 1514 (Demetrio Ducas, Alcalá de Henares).

3 El fragmento que resume la historia pertenece a *Scriptores rerum mythicarum latini tres* (Zell, 1834).

El silencio en torno a Museo no impidió que el recuerdo de la leyenda perviviese durante la Edad Media gracias a los poetas latinos —sobre todo Ovidio— y a sus traductores, comentadores y glosadores. Es cierto, sin embargo, que, en la mayoría de los casos, no se detuvieron en los pormenores de la historia de los dos amantes y se limitaron a ensalzar la hazaña masculina de la travesía marítima, cuando no a vituperar los amores clandestinos e ilegítimos, como fue el caso de algunos escritores moralizadores del Medioevo.

No obstante, y a pesar de la popularidad de la leyenda, extendida como está por todo el mundo y en todos los campos de la literatura tanto popular como culta y aun en las demás artes, resulta difícil establecer su origen⁴. Lo cierto es que la historia de estos dos amantes desgraciados ha gozado y sigue gozando de una larga vida. En esta ocasión nos vamos a detener en uno de los tratamientos burlescos que de ellos se hicieron: el poema paródico realizado por el autor francés Paul Scarron, «*maître incontestable et jamais égale du genre burlesque, tout comme il en fut le créateur en France*» (Séché, s/d: xiii).

Paul Scarron (1610-1660)

Paul Scarron fue una de esas personas a quienes la desgracia perseguirá durante toda su vida y que encontrarán en la risa, en la ironía y en el sarcasmo la saludable escapatoria para sobrellevar el cúmulo de infortunios que le impuso su destino. Huérfano de madre a los tres años, maltratado por una madrastra cruel, y parálítico desde los dieciocho⁵, el pobre hombre no cesó de acumular sinsabores a lo largo de su vida. Por suerte, su cabeza se mantuvo cabal y su verbo ingenioso siendo muy aplaudido por la elite literaria de su tiempo. Carente de recursos económicos propios, consiguió sobrevivir más mal que bien gracias a sus escritos y, sobre todo, a la pensión real conseguida al ser designado «*malade de la reine*»⁶. Su invalidez física fue la ex-

4 Es posible que, como sugiere el geógrafo alemán Malten (1949: 65-81), la leyenda pueda estar relacionada con las corrientes marinas del estrecho del Bósforo y de Helesponto (el cual había sido calificado por Homero de «*agarros*»: «*Que fluye veloz, rápido e impetuoso*», epíteto que retoma Museo (v. 208). El mismo autor sugiere también la relación de la leyenda con la implantación de faros en la antigüedad, lo que nos situaría al menos antes del siglo III antes de JC.

5 Se han dado diferentes explicaciones de su enfermedad, pero la que suelen retener los biógrafos es la siguiente: durante el carnaval se disfraza de pájaro, pegando con miel las plumas a su cuerpo. Al licuarse la miel, las plumas se van cayendo y lo dejan desnudo provocando la ira de la gente que lo persigue sin cuartel. Para escapar se lanza al agua helada en donde se esconde hasta que se considera a salvo. Pero no sale indemne, pues el reumatismo que atrapa lo deja paralizado para el resto de su vida.

6 Este hecho es motivo para uno de sus contemporáneos, Saint-Amant (1591-1661), de un epigrama lacerante, del que transcribo unos pocos versos: «*Au rare et grand estropié M. Scarron: Puisque tout se vend aujourd'hui/Quelque charge que ce puisse être,/Cher Scarron, des perclus le maître,/Dis-m'en un mot en ton ennui;/Fais-moi savoir, j'en suis en peine,/Si de malade de la reine/La charge t'a coûté beaucoup?*» [citado por Allen (1965: 317)].

cusa para que sus amigos se reunieran en su casa convirtiendo así al poeta en el anfitrión de un brillante círculo literario y mundano, que llegó incluso a competir con el famoso salón de Madame de Rambouillet.

En 1652, y en un acto de gran generosidad por su parte, Scarron se casa con la joven y desamparada Françoise d'Aubigné, quien se convertirá más tarde, ya viuda de Scarron, en Madame de Maintenon, futura esposa morgánica de Luis XIV (en 1684). Estos últimos ocho años de su vida fueron, quizás, los más felices y más fecundos del poeta, aunque los espantosos dolores físicos nunca le abandonaran como tampoco lo hicieron su alegría y su gran sentido del humor.

Scarron es considerado como el fundador y más claro exponente del género burlesco en Francia. Su *Recueil de quelques vers burlesques*, publicado en 1643, inicia la moda y el triunfo del nuevo género paródico que tendrá numerosos seguidores e imitadores, hasta el punto de que según Pellison «les libraires ne voulaient rien qui ne fût de ce nom»⁷. Aunque Scarron entrará en la historia de la literatura sobre todo por su *Roman comique* (ya en su época fue, y aun hoy es, la segunda novela más leída del siglo XVII después de la *Princesse de Clèves*), su vena poética lo conduce a la factura de los siete volúmenes del *Virgile travesti*⁸, obra que inspirará a una caterva de imitadores de segunda fila que continuarán trasladando temas serios y trágicos a lo burlesco⁹. Precisamente, en la dedicatoria del quinto libro de su *Virgile travesti*, Scarron expresa su desencanto ante la proliferación de los pésimos poemas burlescos que contribuyen a la decadencia del género: «Peut être que les beaux esprits qui sont gagés pour tenir notre langue saine et nette y donneront ordre, et que la punition du premier mauvais plaisant qui sera convaincu d'être burlesque relaps, et comme tel, condamné à travailler le reste de sa vie pour le Pont-Neuf, dissipera le fâcheux orage de burlesque qui menace l'empire d'Apollon»¹⁰.

7 Citado por Allen (1965: 35).

8 Genette (1982: 64-73) dedica casi todo el capítulo XII al procedimiento burlesco utilizado por Scarron en su *Virgile travesti* como una de las «auténticas innovaciones de la Edad Barroca». Para Genette (1982: 67): «Le travestissement burlesque récrit donc un texte noble, en conservant son 'action', c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son *invention* et sa *disposition*), mais en lui imposant une toute autre *élocution*, c'est-à-dire un autre 'style', au sens classique du terme, plus proche de ce que nous appelons depuis le *Degré zéro* une 'écriture', puisqu'il s'agit là d'un style de genre».

9 «En 1649, Furetière publie *Les Amours d'Énée et de Didon*, travestissement du même livre IV; M.C.P.D. *L'Enfer burlesque*, travestissement du livre VI, et Dufresnoy *L'Énéide en vers burlesques*, qui s'en prend au livre II déjà travesti par Scarron l'année précédente. En 1650, tandis que Scarron, qui s'essouffle ou se lasse, s'en tient au livre V, Barciet publie *La Guerre d'Énée en Italie appropriée à l'Histoire du temps en vers burlesques*, qui embrasse d'un coup les six derniers livres, et Brébeuf *L'Énéide enjouée*, en fait le livre VII» [Genette (1982: 65)].

10 Citado por Allen (1965: 36).

Hero y Leandro

El poema de Scarron, titulado *Léandre et Héro*¹¹, es publicado en 1656 en plena efervescencia poética del autor¹². Su primera formación como clérigo nos hace suponer que su primer contacto con la leyenda se produjera en la escuela, al tener que traducirlo del griego, pese a la ignorancia que él mismo confiesa —«Quoique je ne sois pas grand grec» (v. 9)—. No obstante, también es probable que tuviera a la vista otras traducciones del poema griego, cuando no la del maestro indiscutible y primer traductor en francés del poema de Museo, Clément Marot, quien la publica en 1541. Igualmente, es previsible que manejara otras interpretaciones cultas de la leyenda (alusiones y glosas latinas) como lo deja suponer la inclusión de una estrofa que retoma el epigrama del poeta latino Marcial dedicado a Leandro¹³: «Ô flots! ô vents sourds à ma voix!/En allant épargnez ma vie,/Au retour soulez votre envie./Ainsi disait-il quelquefois» (estr. 123).

Asimismo, el poema de Scarron supone la primera versión burlesca de Museo en francés, aunque no de la leyenda puesto que ya Rabelais, en 1545 (cuatro años después de la traducción de Marot), había hecho sorna de este epigrama de Marcial en su *Tiers Livre*. Sin duda, Scarron debía conocer bien a su predecesor en el espíritu carnavalesco, del mismo modo que conocía también los romances burlescos del español Góngora, quien pudo inspirarle también algunas ideas¹⁴. El poema de *Léandre et Héro* de Scarron cumple al pie de la letra lo que Genette (1982: 16) establece para el hipertexto, denominado «travestimiento»¹⁵, inventado por el mismo Scarron y que tuvo al

11 Scarron, P. (1656): *Ode burlesque à Fouquet*, De Sommanville, París. La edición de la que me he servido para elaborar este trabajo es la de Alphonse Séché (s/d).

12 Scarron publica en 1652 sus volúmenes VII y VIII (inacabado) del *Virgile travesti*, y es esta fecha la que puede ser considerada como límite de la moda de parodiar los textos clásicos al modo de Scarron.

13 *Epigrama XIV*, 181 (*Leandros marmoreus*) y *Spectaculorum liber*, 25b (*Cum peteret dulces*).

14 «Aunque entiendo poco el griego», puede ser considerado primero por el contenido aunque se publica antes que el segundo «Arrojóse el mancebito»: en 1610 y 1589 respectivamente. Según Alatorre (1956: 15) «es el primer romance mitológico burlesco que se compuso en España» pese a que la historia de los malogrados amantes era ya muy conocida en España habiéndose traducido y recreado en numerosas ocasiones. Por otra parte Moya del Baño (1967: 102 y 106) afirma que: «Hay trozos en que la influencia parece ser directa; cronológicamente no hay objeción posible; los romances de Góngora son de 1589 y 1610, y Scarron muere en 1660 (la fecha de la obra la ignoramos). Temáticamente hay coincidencias que no pueden ser explicadas sino por el conocimiento de Góngora pues ni en Museo, ni en Ovidio, ni en ningún otro autor clásico aparece nada similar (...) es más lógico pensar en imitación o al menos en conocimiento (...). La obra de Scarron, de intención irónica, con anacronismos evidentes, con estrofas flojas y con descripciones demasiado prolijas, merece la pena de ser tenida en cuenta. La versión es personal, aunque defendemos la posibilidad de haber conocido e imitado a Góngora, pero no es una imitación servil, desde luego».

15 «(...) le travestissement ne fonctionne pas seulement comme n'importe quel divertissement trans-stylistique fondé sur ce que Charles Perrault appelait la 'disconscience' entre style et sujet, mais aussi comme un exercice de traduction (...): il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière, dans tous les sens

Virgile travesti como máximo exponente. Scarron escribe el poema que nos ocupa cuando ya se considera agotado el género con la sobreadundancia de imitaciones posteriores. Esta vez abandona la parodia del héroe épico Eneas y se detiene en estos dos otros amantes legendarios, cuya única hazaña fue caer rendidos en el combate amoroso.

Estructura y composición del poema

Los 343 hexámetros griegos de Museo, convertidos en Marot en 602 dísticos decasílabos con rima consonante, alcanzan con Scarron los 552 octosílabos¹⁶ también en rima consonante y agrupados en 138 «quatrains à rime embrassée»¹⁷. No cabe duda de que, a pesar de las digresiones excesivas respecto del tema central, la elección de esta estrofa, corta y ágil (equivalente a la redondilla española), es muy adecuada para el carácter burlesco de la composición.

En el interior del poema hay unas divisiones establecidas con puntos que organizan el texto en 17 partes con desigual número de estrofas las cuales parecen marcar distintos momentos de la intriga narrativa; algunas de ellas solo contienen 2 ó 3 estrofas que pueden ser consideradas como bisagras narrativas. En el cuadro que se expone a continuación puede apreciarse la «fidelidad» del hipertexto de Scarron al texto-fuente o hipotexto, en la terminología de Genette, aunque para la segmentación narrativa que presentamos no nos hemos dejado guiar por la división establecida por los puntos aludidos, sino por aquella que considerábamos intrínseca en Museo. Hemos señalado con mayúsculas los elementos desarrollados por Scarron (y ausentes en Museo) que le permiten amplificaciones y digresiones, a veces excesivas y otras de una gran comicidad:

de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation: il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'*actualise*» (Genette, 1982: 69).

16 «(...) ses hexamètres latins (dont l'équivalent français serait l'alexandrin) en 'petits vers' ou 'vers burlesques', c'est-à-dire en octosyllabes; (...) ce qui, en considérant grossièrement un octosyllabe comme valant la moitié d'un hexamètre, et en intégrant le (faible) coefficient constant d'augmentation mécanique au passage du latin au français, donne à peu près une relation du simple au double» (Genette, 1982: 67-68). Estas palabras de Genette referidas al *Virgile travesti* de Scarron son igualmente aplicables al «travestimiento» de *Hero y Leandro* de Museo, pues el hexámetro latino difiere mínimamente de su homónimo griego del cual deriva.

17 Según Francisca Moya del Baño (1967: 103) asegura que «el poema de Scarron está en estancias, consta de 548 versos agrupados en 137 estrofas y cuatro versos con rima en consonante del 1º-4º y 2º-3º».

MUSEO (343 hexámetros)	SCARRON (552 octosílabos)
1. Invocación a la Diosa Puesta en abismo (vv. 1-15)	1. Invocación a la Musa (vv. 1-8) > 8 DEDICATORIA A FOUQUET (vv. 9-20) > 12 Puesta en abismo (vv. 21-36) > 15
2. Presentación de los personajes Hero y Leandro (vv. 16-41) > 25	2. Presentación de los personajes Hero y Leandro Y DE LOS PADRES DE AMBOS (vv. 37-120) > 74
3. Fiesta de Afrodita (vv. 42-54) > 12	3. Fiesta de Afrodita. (vv. 121-180) > 60 PREPARATIVOS DE LOS PERSONAJES
4. Aparición de Hero e impresión que causa entre los asistentes (vv. 55-85) > 30	4. Aparición de Hero e impresión que causa entre los asistentes (vv. 181-200) > 20
5. Flechazo simultáneo de Hero y Leandro (vv. 85- 100) > 15	5. Flechazo simultáneo de Hero y Leandro (vv. 201-216) > 16
6. Escena de seducción detallada. Concertación de citas (vv. 101-220) > 119	6. Escena de seducción detallada. Concertación de citas (vv. 217-344) > 127
7. Primera travesía de Leandro (vv. 221-255) > 34	7. Primera travesía de Leandro (vv. 345-360) > 15
8. Noche nupcial (vv. 256-289) > 33	8. Noche nupcial (vv. 361-396) > 35
9. Llegada del invierno. Descripción de la tempestad y muerte de Leandro (vv. 290-330) > 40	9. Llegada del invierno. Descripción de la tempestad y muerte de Leandro (vv. 397-508) > 112 ALUSION A MARCIAL (vv. 445-448) > 4
10. Hero descubre el cuerpo de Leandro y muerte de Hero (vv. 331-340) > 10	10. Hero descubre el cuerpo de Leandro. Muerte de Hero. (vv. 509-544) > 35 EPÍLOGO (vv. 548-552) > 4

Las cinco primeras estrofas, a modo de prólogo, son una dedicatoria a su protector Fouquet¹⁸ (su «unique support») a quien apela también en la última estrofa que clausura el poema a modo de epílogo. Scarron expone el objetivo de su poema que es agradar a su protector («S'il arrive qu'il te plaise/Ô grand Fouquet, que j'aurai d'aise»), aclarando cuál es el tono que va a emplear: el grotesco¹⁹ —«D'en faire une chanson plaisante» (estr. 4)— con «un cas tragique» (estr. 3), identificado igualmente al nuevo estilo literario que él mismo estaba contribuyendo a crear, el burlesco²⁰. De este modo se insiste y se pone de relieve la inadecuación entre el tema trágico heredado de una tradición culta y su tratamiento con un lenguaje familiar, coloquial y paródico de lo culto²¹. Podemos considerar que todo el poema es en sí un ejemplo de esa mezcla del registro culto al que pertenece el tema y los recursos estilísticos utilizados (rima consonante y figuras literarias) y el registro vulgar, en el que se incluye un lenguaje coloquial (alusiones escatológicas y anacronis-

18 Aunque Scarron no descansaba un solo minuto en cuanto a la producción literaria se refiere, su economía familiar era siempre precaria, y se hubiera visto en la miseria si no hubiera tenido la ayuda del superintendente Fouquet.

19 Grotesco: «Una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible de la forma así creada» (Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, citado en la entrada «Grotesco» por Marchese y Forradillas, 1986: 65).

20 «El autor burlesco —o la literatura burlesca— se sitúa fuera del sistema, frente a él y contra él: a los valores de la ideología dominante opone unos antivalores, de sentido inverso a aquéllos, *los exalta y proclama su superioridad*» (Robert Jammes: *Études sur l'oeuvre de Don Luis de Góngora y Argote*, citado por Marchese y Forradillas, 1986: 45).

21 «Uno de los aspectos de la retórica antigua es la distinción de tres géneros de estilos (...) sublime (o *gravis*), mediano (o *mediocris*) y bajo (o *humilis*) (...). Para la retórica antigua los tres estilos deben quedar rigurosamente estancos, sin que se puedan mezclar el uno con el otro...» (Marchese y Forradillas, 1986: 148).

mos, por ejemplo), rasgo característico del género burlesco. Scarron utiliza todos los recursos a su alcance para poner de relieve lo «grotesco», siendo el más evidente la insistencia en el significante, recurriendo a varios recursos retóricos, como es el caso del empleo de la rima consonante («rime riche», en francés): «Héro fut sacrificatrice/Ou prêtresse, car c'est tout un./De Dame Venus à l'œil brun,/Déité chaude comme épice» (estr. 26).

A veces raya en la paronomasia²² muy propia, por otra parte, de la literatura barroca: «zéro/Héro» (estr. 10). Otras veces, algunas palabras, sin sentido aparente, son atraídas solo por la rima, como lo comenta el mismo texto: «La chose arriva de la sorte/Que je m'en vais vous la conter/Non sans quelquefois m'écarter/*Car la rime son homme l'emporte*» (estr. 35).

Scarron demuestra un gran dominio de los recursos estilísticos utilizados en la poética tradicional que aplica en su composición, siempre combinando los dos registros. Es el caso de la estrofa 42 en la que hallamos una gran concentración de figuras estilísticas como la antanáclasis²³ («pas»: sustantivo y también segunda parte de la negación), y la anonimatio²⁴ («s'embarque»/«sans barque»): «Tant alla le trot et le pas,/Qu'à la fin il joignit la barque/Où pour passer outre on s'embarque/Car sans barque on ne le peut pas» (estr. 42), o el poliptoton²⁵ que encontramos en la estrofa 50: («digne»/«dignement»): «Là-dessus on sacrifie:/Jamais de plus digne prêtresse/Pour une plus digne déesse,/Plus dignement n'officia» (estr. 50)²⁶, o las más comunes y numerosas anáforas²⁷ de las estrofas 24 y 25 en la descripción de Leandro:

Combien au milieu des fillettes
Il était hardi joveuceau:
Combien son entretien fut beau
Combien belles ses chansonnettes
Combien le drôle avait le don
De débiter des balivernes;
D'être Amphion dans les tavernes
Dans les chambres un Cupidon. (estr. 24 y 25)

22 Paronomasia: «Figura morfológica que se produce al colocar próximas en el texto dos palabras fónicamente parecidas» (Marchese y Forradillas, 1986: 312).

23 Antanáclasis: «Figura de carácter semántico configurada por la repetición de una palabra con dos sentidos diferentes» (Marchese y Forradillas, 1986: 28).

24 Anonimatio: «Figura de tipo gramatical y semántico que consiste en el empleo repetido de un lexema, variándolo en su forma (...). Está muy cercana a la llamada figura etimológica, hasta el punto de hacerse casi imposible su distinción del *poliptoton* y de las formas de *paronomasia* que juegan con palabras que tienen parentesco etimológico» (Marchese y Forradillas, 1986: 26).

25 Poliptoton: «Es una figura sintáctica que consiste en emplear una misma palabra en un enunciado breve en distintas funciones o formas. Es muy cercana a la derivación, la *adnominación* y la figura etimológica» (Marchese y Forradillas, 1986: 326).

26 «No sabemos si por recurso estilístico o por pobreza en la dicción, en una estrofa, por ejemplo repite tres veces la palabra *digne*» (Moya del Baño, 1967: 200).

27 Anáfora: «Figura que consiste en la repetición de una o más palabras al principio de versos (...), subrayando enfáticamente el elemento iterado» (Marchese y Forradillas, 1986: 25).

o las acumulaciones descriptivas y enfáticas que describen el rubor incontrolado del pobre Leandro ante la hermosa Hero: «Alors son gosier se serra;/ Ses soupirs tout court s'arrètèrent/Son teint pâlit, ses yeux s'enflèrent/Sa face se défigura» (estr. 70), o esta otra aliteración repetida y sugerente de la metafórica «virginité» que está a punto de dejar de ser, en el momento en que Hero le replica a Leandro: «Et sais-tu que loin d'assouvir/Ton avide et peu sage envie/J'aime mieux perdre la vie/Que ce tu veux me ravir?» (estr. 76).

En las estrofas 106 y 107, en donde no solo encontramos la repetición del término «semblable», sino también una elocuente y sugerente aliteración de silabeantes sordas y sonoras, cuya imagen serpentina y huidiza responde a la perfección a ese momento intenso pero efímero que viven los amantes:

Il faut en semblable aventure
Pressé d'un semblable désir
Avoir un semblable plaisir
Pour faire semblable peinture
Qu'on se figure seulement
Deux jeunes cœurs qu'amour assemble
Et ce qu'ils peuvent faire ensemble
Quand ils n'y seraient qu'un moment. (estr. 106 y 107)

Otro recurso estilístico utilizado por Scarron es la actualización del contexto, llamados tradicionalmente anacronismos, cuyo efecto es acrecentar aún más lo burlesco del tono y la complicidad con el lector, por ejemplo: «de ses rentes» (estr. 11); «Monsieur», «Madame», (estr. 13); «Sergent major», (estr. 18-20); «l'église», «breviaire» (estr. 46 y 47); «ses créanciers» (estr. 137), etc.²⁸

Destacar igualmente otras figuras más habituales como las comparaciones y metáforas, consabidas unas [«teint de lis et de roses» (estr. 77)]; «Couvrit les cieux de son manteau» (estr. 87); otras logradas: «Dans l'humide séjour des tons» (estr. 89), y otras divertidas: «Si la femme du vieux grison» (estr. 140) porque explicada en el verso siguiente: «C'est comme qui dirait l'aurore» (estr. 140), o por la plástica imagen hiperbólica «Lâcha la bonde à ses sanglots» (estr. 146); otras veces aparecen, dentro de un registro escatológico y prosaico, metáforas cultas que son puestas al mismo nivel que las más ramplo-nas:

Ce poulain chut dans une ornière,
Léandre bien fort en pesta;
Car l'en tirant il se crotta
D'une vilaine manière.
Mais des cieux le miroir ardent
Maître dessiccateur de crottes

28 Precisamente, la «actualización» puede considerarse el resultado más logrado del «travestimiento burlesco»; sin embargo es también uno de sus puntos débiles pues como toda actualización es momentánea y transitoria y después de algunos decenios pierde su actualidad y debe ser reemplazado por otra más actual (Genette, 1982: 83).

Autant sur l'habit que sur bottes
 Donna remède à l'accident. (estr. 39 y 40)

Hay, no obstante, versos que se mantienen muy cerca de la fuente, aunque a primera vista pudieran parecer cercanos del registro familiar, como aquellos en los que Leandro alaba a los progenitores de la hermosa Hero:

Béni soit celle dont le ventre
 Vous logea neuf mois dans son centre
 Béni soit votre père aussi.
 Dites-moi s'ils furent longtemps
 A vous composer si parfaite
 Et s'ils ne vendraient leur recette
 Pour faire ainsi de beaux enfants. (estr. 62 y 64)

versos que ya estaban sugeridos en Museo: «Heureux celui qui t'engendra/Heureuse la mère qui te donna le jour/Trois fois heureux les flancs qui te portèrent» y que fueron retomados por Marot: «Bienheureux est celui qui te planta/Et pleine d'heur celle qui t'enfanta», versos que, por otra parte, recuerdan mucho a unos de nuestros piropos españoles más populares y de gran vigencia.

También cercanos a la fuente aquellos en los que Scarron describe sucintamente, utilizando la litote, el momento álgido del encuentro amoroso de un gran poder evocador: «Il fallait du temps profiter/Léandre entra chez la Pucelle/L'épousa, se coucha près d'elle/Le reste ne peut se conter» (v. 105). Museo: «(...) et lui, aussitôt de dénouer la ceinture de son amie et tous deux accomplirent la loi de la bonne Cythéré» (vv. 272-273) traducidos por Marot: «Leandro adonc la ceinture impullue/Qu'elle portoit soudain luy a tollue/D'autour du corps, et entrèrent tous nuds/Aux saints loix de la douce Venus» (v. 493).

Socarrones algunos hallazgos jocosos con su punto de crueldad, como esos versos anticipatorios del fin trágico de Leandro: «A son fils elle avait prédit/Qu'il mourrait un jour de trop boire» (estr. 17); o, más tarde, aquellos otros, cuando el pobre amante está punto de perecer ahogado: «Et lui fait avaler maint trait/D'une eau qui n'est pas bonne à boire./Quoiqu'il en bût mal volontiers,/Il but trop...» (estr. 125).

Y esos otros lacerantes con Hero a quien culpabiliza en cierto modo de la muerte de su amante: «Trois fois en vain elle souffla/Pour rendre vie à sa chandelle/Mais Héro n'était plus pucelle/Il le faut être pour cela» (estr. 120).

Por otra parte, son interesantes los numerosos comentarios «metatextuales»²⁹ que establecen una relación crítica del texto consigo mismo, tales como:

29 «Puisque le travestissement est une transposition stylistique, et donc une réécriture au sens le plus étroit, l'un des points vifs est de savoir qui, du poète original ou du travestisseur, y assumera, comme sujet de l'énonciation, inscrit dans l'énoncé, le discours narratif et son éventuel commentaire. Chez Scarron (...), le narrateur burlesque évince totalement le poète épique. Autrement dit, (...) *je* désigne exclusivement Scarron, (...). En revanche, il (Virgile o Museo) se voit

De ce que hors de chez son père
 Elle était séquestrée ainsi
Je ne me mets guère en souci
 Car la chose n'importe guère.
 Il ne *m'est* pas plus important,
 De savoir au vrai si le temple
 Était de cent pas, par exemple,
 Ou de moins de la tour distant. (estr. 29 y 30)

o con el virtual receptor del poema: «Je laisse juger aux *lecteurs*,/Quand ces amants se séparèrent,/Si leurs cœurs tendres soupirèrent/Si leurs yeux versèrent des pleurs» (estr. 129) e incluso con la crítica literaria: «On dit *qu'un auteur l'a blâmée*/D'avoir tant pris la chose à cœur:/Mais, sauf l'honneur de cet auteur,/D'autres l'en ont fort estimée» (estr. 148).

También hallamos autoreferencias al propio texto y a la fuente de la información del narrador:

Le lieux fameux de sa naissance
Par où je m'en vais débiter
 Ne peut au plus nous arrêter
 Que de la longueur d'une stance (estr. 14)
Musée, un Grégeois rimailleur,
De qui j'emprunte cette histoire,
 Soutient qu'on aurait peine à croire
 Combien Léandre était railleur (estr. 23)
 Puis faisant la scandalisée
 Comme les filles font toujours
 Elle lui tint ce fier discours,
Que j'ai recueilli de Musée. (estr. 73)

Un caso singular es el de una curiosa intertextualidad cómplice con el público coetáneo. Se trata de las estrofas 52 y 53, cuyos últimos versos aparecen en cursiva en el texto poniendo en evidencia la alusión a unos versos sin duda ya conocidos y manidos por el público, los cuales nos ha sido imposible verificar por ahora³⁰:

Le drôle, près d'elle à genoux
 Feignant de lire en son bréviaire,
 Disait tout bas en grec vulgaire,
*Belle, je meurs d'amour pour vous*³¹

fréquemment cité comme source, non certes de la narration, mais de l'information du narrateur, qui reprend ici la pratique, courante au Moyen Âge, d'une narration explicitement présentée comme seconde, et adossée à l'autorité d'une narration antérieure» (Genette, 1982: 70).

30 ¿Pertenece acaso a *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé (1567-1625) que cita igualmente Scarron en el texto, (estr. 138) y que tuvo un éxito extraordinario en su momento?

31 El poeta François Payot de Linières (1626-1704), en un soneto dedicado a «Madame la comtesse de la Suze», el penúltimo verso dice: «Je meurs d'amour pour vous, je languis, je soupire», igualmente entrecorillado, como si se estuviera recordando otro poema anterior y conocido del público.

Elle, regardant dans son livre,
Lui répondit la face en feu,
Parlant bas pour couvrir son jeu
Encore n'est-il rien que de vivre (estr. 52 y 53)

Esta intertextualidad manifiesta me conviene como conclusión a la rápida exposición de este poema, pues expresa perfectamente aquello de que «lo que no es tradición es plagio»; en el caso de Scarron se podía decir que aunque existe imitación en cuanto al tema hay una gran originalidad en cuanto al tratamiento. Creo además que este trabajo ha permitido dar a conocer al público universitario español un poema poco conocido, cuando no ignorado, de Scarron.

Bibliografía

- Alatorre, A. (1956): «Los romances de Ero y Leandro», en Reyes, A.: *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, Dirección General de Difusión Cultural, Méjico.
- Allen, M. (1965): *Anthologie poétique française. XVII siècle*, I, Garnier, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Malten, L. (1949): «Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Sagenforschung III: Hero und Leander», *Rheinisches Museum für Philology*, 93, 65-81.
- Menéndez Pelayo, M. (1908): *Antología de Líricos Castellanos. Boscán y sus obras poéticas. Estudio crítico*, Librería de Perlado, Páez y C^a, Madrid.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.
- Moya del Baño, F. (1967): *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, (tesis doctoral), Universidad de Murcia.
- Séché, A. (s/d): *Scarron*, in *Poésies diverses*, Louis Michaud, París.

Micro-(s)copies. Michon et l'autobiographie en éclats

Amélia Gamoneda Lanza
Universidad de Salamanca

Pierre Michon, né en 1945, a donné son premier livre à l'éditeur à l'âge de 37 ans, après s'être inutilement entêté devant la page blanche pendant deux décénies. *Vies minuscules*, le livre racontant cette stérilité littéraire de la jeunesse et l'état adictif et violent qui l'accompagnait, l'a tout de suite conduit au premier rang de la littérature française de nos jours. En même temps, a-t-il-dit, «écrire m'a guéri en grande partie de la colère universelle qui m'empêchait de le faire» (Martí, 2002: 6).

Pour cette présentation devant les lecteurs, Pierre Michon se penche sur sa propre vie et sa mémoire. Mais *Vies minuscules* est un livre qui porte en exergue ces mots de André Suarès: «Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres»; et qui se tourne donc aussi vers une poignée de personnages humbles comme pour leur demander le poids de vérité et de réalité dont se réclame une autobiographie. Étrange autobiographie, celle qui se nourrit de la biographie des autres; étrange vie, celle qui se veut copie de vies minuscules, qui se veut micro-copie. Étrange, aussi, cette autobiographie qui se mutile de son propre objet pour que, comme le narrateur le dit, «me terrassant aient vécu, plus haut et clair que nous ne vivons, ceux qui furent à peine» (p. 205)¹. Dans l'intertexte résultant du biographique et de l'auto-biographique, «je est un autre». Rimbaud, bien sûr, est derrière cet intertexte, et d'ailleurs un *Rimbaud le fils* se trouve inscrit dans la bibliographie de Michon; il est même possible qu'une chronologie renversée mesure les vies du narrateur et du poète: une jeunesse sans écriture chez l'un face à une écriture qui se termine avec la jeunesse chez l'autre. Et l'un qui dit de l'autre: «Rimbaud m'exaspère, il voulait tout, sa littérature était très au-dessus de ce qu'il attendait de la littérature, la gloire et l'or, il était la littérature personnellement» (Michon, 1991a: 24).

1 Les citations tirées de *Vies minuscules* ne seront accompagnées dans le corps du texte que du numéro de page entre parenthèses.

Le procédé d'une autobiographie empruntée à d'autres biographies qu'exhibe *Vies minuscules* n'est pas unique dans l'oeuvre de Michon: il est repris dans *Rimbaud le fils*, où la figure du poète surgit derrière celles de Verlaine, Izambard, la mère ou Banville comme d'un trompe-l'oeil littéraire; un trompe-l'oeil dont s'est aussi servi Michon pour parler des peintres: ainsi, dans *Le roi du bois*, Claude Le Lorrain transparait à travers les yeux d'un jeune paysan qui est à son service; dans *Vie de Joseph Roulin* Van Gogh est à l'ombre de son ami et modèle, un facteur ignorant; dans *Maîtres et serviteurs*, Goya, Watteau et Piero della Francesca se profilent derrière les vies minuscules des commères et des curés... Dans le trompe-l'oeil, la scopie trouble la copie: Michon ne sera jamais la somme des micro-copies des *Vies minuscules*, mais plutôt la composition des micro-scopies qu'il y opère. Par ailleurs, la persistance au long de l'oeuvre michonienne d'une technique biographique qui tient aussi bien de la vampirisation que de la délégation, est significative à un autre égard: ce sont toujours des créateurs —peintres et poètes— qui sont engendrés par la vie de gens plus modestes dont ils deviennent en quelque sorte les créatures; il s'agit peut-être d'un acte de justice littéraire, mais surtout de la répétition d'une scène littéraire originaire, car *Vies minuscules*, cette autobiographie qui se nourrit de personnages ratés et insignifiants, a fait de Michon un écrivain. Et la scène qui nous a créés nous hante toujours.

Le premier corps textuel biographique que présente le livre est «Vie d'André Dufourneau». Il y est question des aïeux du narrateur, dont André, qui n'appartient pas véritablement à la lignée familiale car il est un orphelin confié aux parents de la grand-mère pour aider aux travaux de la ferme; avec le temps, il part en Afrique et sa figure domestique et soumise se teint de l'inconnu sauvage des terres lointaines, il y devient un insaisissable. Ce nouveau Rimbaud préfigure l'avenir du narrateur: il s'agit, dit-il, d'«une de ces destinées qui furent les sirènes de mon enfance et au chant desquelles pour finir je me livrai, pieds et poings liés, dès l'âge de raison» (p. 16). «Parlant de lui c'est de moi que je parle» (p. 14), dit encore le texte, mais nous savons que Michon en vient à l'écriture dans une deuxième période de sa vie, celle qui chez Rimbaud et Dufourneau est occupée par le séjour en Afrique. Quel rapport entre l'écriture et l'Afrique? Comment comprendre que Dufourneau et Rimbaud puissent être des avatars de Michon? Il s'explique lui-même: «Je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aiguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur» (p. 17). Et la conclusion nous appartient: Michon pense au fond que Rimbaud, qui était «le vers personnellement» (Michon, 1991b: 36), perdit de son courage lorsqu'il abandonna la poésie et se fit aventurier.

André Dufourneau est aussi un modèle parental occupant —avec une génération de décalage— la place du père du narrateur, absent depuis son enfance; au point que Michon ose suggérer que cet ancêtre postiche aurait pu être un ancêtre pour de bon: la grand-mère a aimé André «comme une mère quoiqu'elle se sût une possible épouse» (p. 23). Ici s'insinue un penchant qui

concerne aussi bien la grand-mère, le narrateur et tout le livre: le penchant à la fiction. La grand-mère était sans doute une femme rêveuse qui, attirée par Dufourneau, a contribué à sa légende; c'est elle qui a fait «l'hypothèse la plus romanesque» (p. 22) sur sa mort, et elle a aussi collaboré à l'élaboration d'une origine fictive pour cet orphelin en le proclamant fils naturel d'un hobereau local; en somme, elle lui a fait cadeau d'une biographie fictive, celle justement dont se fait écho le narrateur dans ces *Vies minuscules*. À l'exemple de sa grand-mère, celui-ci colore cette «Vie d'André Dufourneau» de fiction: «Je me plais à croire qu'il arriva un soir d'octobre ou de décembre» (p. 10), invente-il; et le lecteur comprend que si Michon emprunte la biographie de Dufourneau pour nourrir son autobiographie, il est juste de lui rendre le prêt en lui procurant un assaisonnement de fiction.

La «Vie d'Antoine Peluchet» bénéficie de ce même don de fiction discrète, peu encline à troubler ce qui vient de la mémoire. Peluchet est un ancêtre réel du narrateur, mais entre ces deux hommes la lignée familiale ne contient que des femmes, ce qui les amène à composer aussi —à travers les générations— une figure de père et fils; mais ce faux père est également, comme il arrivait à Dufourneau, un avatar de Rimbaud; Peluchet a été, dans sa jeunesse, banni de la maison par son père à cause de son mépris pour le monde campagnard. Et c'est le narrateur qui rapproche son destin de celui du poète:

Il avait tout, presque, pour être un auteur intraitable: l'enfance aimée et rompue désastreusement, l'orgueil féroce, (...) quelques lectures jalouses et canoniques, Mallarmé et combien d'autres pour contemporains, le bannissement et le père refusé; (...) il s'en fût fallu comme d'habitude d'un cheveu, je veux dire d'une autre enfance, plus citadine ou aisée, nourrie de romans anglais et de salons impressionnistes (...), pour que le nom d'Antoine Peluchet résonnât dans nos mémoires comme celui d'Arthur Rimbaud. (Michon, 1984: 49)

En fait, Peluchet choisit non pas directement l'écriture mais son revers, qui dans la vie de Rimbaud prend le visage d'une aventure lointaine et légendaire; Antoine partit, paraît-il, en Amérique et y devint «fils perpétuel et perpétuellement inachevé» (p. 27); il y devint donc poète dans le même sens où Rimbaud l'avait été, car le poète, selon Michon, est un fils perpétuel: fils d'une mère, mais aussi fils d'une oeuvre: la sienne (Vid. Michon, 1991b: 90, 93, 104). Une oeuvre qui, dans le cas de Peluchet est sa biographie, une biographie où la fiction trouble le réel, où la *scopie* écarte la copie. Car cette «vie» est le résultat d'un relais de narrateurs: Michon tient le récit de sa mère, qui en a inventé la profusion des détails; mais au sein même de ce récit, un personnage se charge de faire en sorte que la biographie tourne à la fiction: c'est un fieffé ivrogne nommé à juste titre Fiéfé, le seul compagnon du père d'Antoine et l'inventeur du brillant destin de ce dernier en Amérique, jusqu'au moment où «le réel, ou ce qui veut se donner pour tel, (reparaît)» (p. 46): quelqu'un dit alors qu'Antoine a été embarqué pour l'Île de Ré. Mais cette réalité et ce destin de bagnard sont à leur tour inspirés, au-delà des fictions de Fiéfé, par la fiction écrite favorite du jeune Antoine: *Manon Lescaut*; la vie de

Peluchet fils en Amérique suit donc la mesure que bat la vie fictive de Des Grieux. Dédoublé en copies fictives, il emprunte ainsi une vie dictée par la littérature, mais il épouse aussi d'autres inventions moins prestigieuses: son père, la tête perdue, le confond tout d'abord avec le cadavre de Fiéfé, puis, s'identifie à lui et finit par le tuer dans l'acte de son suicide: «L'un maintint l'autre sous l'eau noire, jusqu'à la mort» (p. 54), dit le texte contagié de la fiction dédoublante et délirante du père. L'emboîtement des fictions dans le récit de la mère ne décourage pas le narrateur d'y apporter les siennes. Il se réserve le domaine de la recreation des scènes, faite du point de vue d'un spectateur qui les apercevrait de loin, devant supposer ce qu'il n'arrive pas à voir ou à entendre. Ainsi de la scène qui précède le bannissement du fils, où l'impression d'assister à un cinéma muet souligne la fiction qui s'y coule:

Le père est debout, brandit quelque chose qu'il maudit et jette à terre, un verre plein, un livre peut-être, et les gros poings assènent à la volée sur la table des vérités qu'on n'entend pas, les seules vérités niaises, terrifiées et hagardees qui parlent d'aïeux, de morts vaines et de permanence du malheur. Et dans ce coin la-bàs, corps pauvre tassé dans l'encoignure du buffet pauvre, ombre aspirant à plus d'ombre, que fait la mère, qui a renoncé à ramasser les misérables faiences brisées? Elle sanglote peut-être ou se tait ou prie (...). (pp. 34-35)

Avec les «Vies d'Eugène et de Clara» nous arrivons aux grands-parents de Michon. L'on confirme ainsi que l'ordre chronologique est respecté dans la généalogie; l'ordre de l'autobiographie, par contre, semble négligé, la première personne cédant le temps à d'autres personnes et à d'autres personnages pour recevoir en échange leur substance. Mais ce récit de la vie des grands-parents ménage aussi de la place à leur fils absent. Ce père disparu de la vie de Michon², dont la filiation au grand-père reste dans le doute, est —précisément à cause de cette absence— un autre avatar du narrateur, lui-même quasi absent de son autobiographie. «À mon père, inaccessible et caché comme un dieu, je ne saurais directement penser» (p. 57), dit-il, et le lecteur s'autorise à lire qu'à lui-même, le narrateur ne saurait directement penser. Si «le cadavre escamoté (du père est) le seul prétexte à cette prolifération familiale» (p. 65) représentée par les grands-parents, la prolifération familiale et para-familiale dans l'ensemble des *Vies minuscules* doit chercher son prétexte dans le cadavre que le narrateur s'est senti être pendant sa jeunesse. «Chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre», ajoute-t-il à propos de son père, et la scène du suicide à deux des Peluchet revient, comme un miroir, de la «vie» précédente. Alors, une autre scène terrifiante et hallucinée lui répond en écho dans le présent récit: ce père alcoolique dont on ignore s'il est mort ou vivant, possède le corps drogué du fils et sa tête vacillante: «Nul

2 «(L'écriture chez Michon) sera à la fois fidèle à une image paternelle fuyante et impuissante —et passionnément non matricide» (Richard, 1990: 96).

n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit: l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer; c'était lui qui se levait et allait vomir» (p. 73).

Ce narrateur qui se proposait de «reporter l'image paternelle sur l'échelon antérieur, grand-parental» (p. 59), voit cette image dévaler les échelons et lui tomber dessus: le père vampirise cette vie dont l'autobiographie est absorption de la vie des autres; les copies se superposant, quelle vie en dernière instance cherche à cerner ce livre?

Le thème du double, d'un même qui est autre, des jumeaux affrontés, est celui de la «Vie des frères Bakroot», deux camarades du narrateur au pensionnat dans son âge tendre. Roland, l'aîné, se voue à la lecture et à l'isolement littéraire; Rémi, le cadet, pratique la révolte contre les professeurs et court les filles; ils s'aiment, mais se détestent aussi et se battent sans arrêt et «comme un seul homme» (p. 106), avec un besoin de contact physique violent qui ferait soupçonner une union originaire de deux inconciliables. Les Bakroot sont aussi les deux moitiés vitales —littérature et aventure— d'un Rimbaud, qui transparait ainsi une fois de plus dans le livre: ensemble, les frères composent un de ces «poètes de sept ans» s'appliquant à la lecture et livrant leur âme aux répugnances. Roland et son professeur Achille —un «Verlaine éméché» qui le préfère à tous (p. 100)— ont souvent des entretiens empreints d'une «métaphysique un peu ridicule» et qui se produisent «sous les arbres pleins d'une gente musique» (p. 90)³. La vie de Roland, dit le narrateur, «s'était fourvoyée dans les passés simples —je le sais pour être lui», alors que «le présent invincible était toujours là sous la forme de Rémi» (p. 102). «J'hésitais encore entre les passés simples et le simple présent, et sûrement je préférerais celui-ci quoique je sache déjà que mon trop grand appétit me vouait à l'autre, l'étiq, le renfrogné, l'anorexique» (p. 105). Dans le récit, Rémi meurt, et c'est comme la préfiguration du destin de Michon: seul Roland survit, son avatar littéraire. Rimbaud, lui, aurait sauvé Rémi, sa moitié avide du monde.

La «Vie du père Foucault» retrouve la jeunesse alcoolique du narrateur, une bagarre et le séjour à l'hôpital qui s'ensuit; Michon s'identifie au matamore hâbleur qui —meurtri par les ironies méprisantes que le jeune Michon lui adresse— l'assomme; ils partagent «l'abus du langage détourné de lui-même» et le désir de «plaire par la grâce des mots» (p. 116) en même temps que la défaite face aux mots; la violence physique qui signait la complémentarité des frères Bakroot, signe ici l'équivalence entre les deux hommes: «Je voulais qu'il me tue pour consacrer notre commune victoire, notre commune défaite» (p. 119). «J'avais volé à un homme ses paroles, les lui avais renvoyées dénaturées; il avait en retour dénaturé mon corps, et nous étions quittes» (pp. 120-121). Dans cette histoire de doubles qui se nouent autour de

3 Rappelons les vers du poème de Verlaine «Âme te souvient-il?»: «et sur les arbres pleins d'une gente musique / notre entretien était souvent métaphysique».

la relation au langage, le récit ne veut pas être en défaut et s'attire un nouvel intertexte: le *Gilles de Rais* de Bataille. Ce monstre passant sans cesse de l'horreur au repentir, incarne ici l'oxymore brouillé que J.-P. Richard tient pour l'un des caractères essentiels de l'écriture michonienne⁴, un oxymore dont les termes glissent chacun vers son opposé. Une fois identifié à son agresseur, le narrateur a donc besoin d'une victime qui lui serve aussi de double: il s'agira du père Foucault qui, atteint d'un cancer, refuse de se faire soigner à Paris et préfère rester à l'hôpital de province, car il est illettré et craint les papiers à remplir. Comme lui, le narrateur se sent «analphabète esseulé d'un Olympe où tous les autres (...) forgent en se jouant d'inégalables pages» (p. 130). Mais à la limite, pense-t-il, «le père Foucault était plus écrivain que moi: à l'absence de la lettre, il préférerait la mort» (p. 131).

Michon, lui, surmonte le coma mais ce n'est que pour mieux se lancer dans l'anéantissement des drogues synthétiques. Lorsque commence la «Vie de Georges Bandy», le narrateur attend encore la Grâce de l'écriture, «ayant —dit-il— comme tant de nigauds infortunés, pris pour dogme les rodomon-tades juvéniles de la *Lettre du Voyant*» (p. 137). Sautant de violence en échec amoureux, il retombe dans un hôpital psychiatrique, où il rencontre l'abbé qui l'émerveillait de sa parole au temps de son enfance. «Le théologien séduisant et roué, était devenu un paysan alcoolique confessant des cinglés» (p. 165) et pérorant lourdement dans les tavernes: le narrateur se rend compte qu'il a rejoint son modèle de jadis, non qu'il ait atteint la «Grâce» que semblait frôler le curé à l'époque, mais parce que celui-ci en est venu à un exil du verbe qui est celui du narrateur, et qui rejoint aussi la deuxième aventure vitale de Rimbaud.

Le livre arrive ainsi à sa dernière «vie»; «Il faut en finir», dit le début de «Vie de la petite morte» (p. 187); la vie et la mort se réunissent, et l'on revient au temps d'avant la naissance du narrateur. Sa soeur —la petite morte— attire une fois de plus la figure du père; après la mort de cette enfant, les parents ont engendré Michon, qui en quelque sorte l'a remplacée mais qui, à son tour, a reçu son empreinte: elle sera son double, comme le reste des personnages du livre; seulement, la soeur n'a vécu qu'un an: Michon a aussi un an quand son père prend le large, le marquant d'abandon et désormais «scandant (sa) vie creuse» (p. 203). La soeur «est le paradigme de toutes les disparitions» (p. 205). Dans cette dernière «vie» qui n'a pas eu le temps d'en être une, Michon trouve sa place: il devient le centre de son autobiographie, il raconte sa rencontre —sans double interposé— avec Rimbaud: sur l'*Almanach Vermot* le poète boudait accompagné du titre «Arthur Rimbaud l'éternel errant», mais le petit Michon y a lu «l'éternel enfant», une erreur aux conséquences déterminantes: la poésie restera liée pour lui à l'état d'enfant et à l'état de fils, de fils perpétuel, d'où le titre michonien *Rimbaud le fils*. L'al-

4 L'oxymore brouillé du portrait de *Rimbaud le fils* se précise dans «le choc de la colère et de la charité ou de la rancune infinie et de la miséricorde» (Richard, 1996: 16).

manach parlait d'une poésie pour laquelle «on quittait à grand dam sa famille, le monde, soi-même à la fin, et qu'elle-même on jetait au rencart par amour d'elle, qui vous faisait pareil aux morts et superlativement vivant» (pp. 190-191). Rimbaud, ajoutait l'article, est «angélique», et cette épithète —ré-servé(e) aux petits morts, aux petites mortes» (p. 191), à la soeur— nouait les anges, les enfants, les morts et la poésie avec un seul lacet. Quand on est ange on est enfant, on écrit, mais on est aussi un mort; ou du moins on fait semblant, se dit peut-être le jeune Michon en cherchant les ailes angéliques dans les vapeurs alcooliques et la stupéfaction des cachets. Et il conclut: «Entre les maigres pages de l'*Almanach Vermot* (...) je me suis tendu un piège dont les mâchoires se referment» (p. 191). Il pensait ne pouvoir jamais écrire et devoir demeurer pour «toujours ce nourrisson attendant des cieus qu'ils le langent, lui fournissent une manne écrite» (p. 144), confondant ainsi les langes protectrices mais invalidantes du ciel avec la grâce créatrice et l'élan de l'ange. Voilà le résultat du piège: «J'ai à peu près l'expérience d'un enfant mort sans langage: mais je n'ai pas commerce avec les anges» (p. 203); et il avoue ne pas savoir écrire comme «les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe pur et la lumière», ne pas savoir «écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été: dans un très grand émoi peu dicible» (p. 206).

Mais le temps coule, et Michon, à 37 ans, trouve la manière d'ouvrir le piège: ces vies minuscules, ces micro-copies de l'ange Rimbaud, seront le relais pour recevoir ses ailes et ses plumes, car ces vies sont aussi des doubles fragmentaires de Michon volé en éclats. Je est un autre, dit cette autobiographie, et cet autre est tout le contraire d'un enfer: dans le ciel, un ange passe. Dans le silence qui survient, nous regardons son sillage. Pierre Michon est en train d'y tracer son écriture.

Bibliographie

- Martí, O. (2002): «Pierre Michon: No he tenido otro objetivo que hacer justicia a las vidas olvidadas», *El País*, Babelia, 1 de junio, p. 6.
- Michon, P. (1984): *Vies minuscules*, Gallimard, Paris.
- (1991a): «Un amour d'Arthur» (interview de J. Palestel), *Libération*, 7 novembre.
- (1991b): *Rimbaud le fils*, Gallimard, Paris.
- Richard, J.-P. (1990): *L'état des choses*, Gallimard, Paris.
- (1996): *Terrains de lecture*, Gallimard, Paris.

Arpentages:
***Le Bibliothécaire* de Jean Romain**

Carmen García Cela
Universidad de Salamanca

L'écriture de Jean Romain est un hommage à la pensée. Ses essais philosophiques, ses romans, ainsi que les nombreux articles de presse qu'il publie régulièrement en Suisse —Jean Romain est né en Valais— ne cessent de plaider pour un retour au temps, à la raison, à la dialectique, voire même au politique, dans un monde médiatisé en fuite de l'humanisme. Le regard critique du philosophe visite la société émotionnelle des masses gagnée par l'«individualisme triste» (*La dérive émotionnelle*, 1998), dénonce l'effritement du temps long qui était autrefois le foyer de la raison (*Le Temps de la déraison*, 2000), lamente le dédale des permanentes réformes de l'enseignement et le tournant dans lequel s'engage actuellement la transmission du savoir (*Lettre ouverte à ceux qui croient encore à l'école*, 2001). Sans abandonner la trace philosophique, le romancier convoite la fiction pour articuler dans une langue hybride les deux versants d'un même appétit: des récits comme *Les vaisseaux d'Ulysse* (1994) ou *Une journée chez Épicure* (1996) —pour n'en citer que deux— scellent l'alliance entre l'imaginaire et la pensée tout en saluant le paysage de la Grèce, autre patrie dont se réclame Jean Romain.

Son dernier roman, *Le Bibliothécaire* (2003), pénétré de la passion du livre, célèbre la splendeur de la Bibliothèque du Musée d'Alexandrie qui fit la renommée des Ptolémées en Égypte avant de disparaître dans un incendie. Le hasard a voulu que la barbarie revienne en avril 2003 pour accueillir le volume qui voyait le jour alors que les flammes s'emparaient de la Bibliothèque de Bagdad. Dans *Le Bibliothécaire*, Jean Romain offre un contrepoint à l'homme surdimensionné de l'actualité, touriste pressé des réseaux virtuels, et, toujours proche de l'hellénisme, l'écrivain y retrouve le passé rutilant de la Bibliothèque Alexandrine lié à celui d'Ératosthène (276-194 av. J.-C.), son admirable directeur pendant près de quarante ans: Ératosthène, le cartographe interrogé par un monde aux frontières inexplorées, ignorant la vitesse qui abolit les distances et suspend le temps, un monde où l'être à l'espace et au temps de l'homme n'avait pas encore abouti à l'évacuation de l'humain.

L'histoire situe la fondation de la Bibliothèque du Musée d'Alexandrie, héritière de celle du Lycée d'Aristote, au III^e siècle av. J.-C., l'époque cruciale du déclin de l'empire conquis par Alexandre le Grand: la Grèce a perdu son unité politique et voit surgir les grandes monarchies de l'Orient hellénisé. Le nouveau partage de l'espace impérial détermine les Ptolémées, en Égypte, à vouloir compenser l'éloignement géographique d'Alexandrie en accordant à la ville le rôle d'un centre symbolique qui, sauf dans le domaine de la philosophie, finira par l'emporter culturellement sur la Grèce (Jacob, 1998a: 13 et sq.). À cette fin, le second de la dynastie des Lagides, Ptolémée Philadelphe, ordonna la construction d'une grande bibliothèque d'État, à l'image de son projet politique, une bibliothèque qui, comme le signale Christian Jacob, devrait rassembler tous les livres de la terre: un centre de «mémoire artificielle où le monde entier (...) viendrait s'inscrire et s'archiver» (Jacob, 1998a: 16).

Au milieu de cet univers de papier, Jean Romain nous découvre Ératosthène fasciné par la sonorité du nom de Siddhârta —autre nom de Boudha— inscrit sur un papyrus qui lui tombe sous les yeux. L'infatigable lecteur revient sans relâche sur le nom et butte invariablement sur la même musique, gardienne d'un secret que la bibliothèque ne peut dévoiler: le silence protège le nom jusque dans le «fonds des navires», si prestigieux, où s'entassent les volumes transportés par les bateaux qui arrivent au port d'Alexandrie —ces originaux que l'on copiait à la hâte avant d'être remis à leurs propriétaires. Un nouveau rouleau qui contient la carte d'un pays inconnu, peut-être celui de l'énigmatique Siddhârta, renforce le mystère: par-delà ses propres confins, le monde s'annexe des régions peuplées de lieux étonnants indexés par des noms inouïs, des territoires aux paysages inédits que le visiteur, égaré dans la carte, a peu de chances de pouvoir identifier. Les mots et l'espace, ainsi touchés par l'insolite, laissent à découvert les territoires verbal et géographique qui hantent désormais l'esprit du bibliothécaire.

Aristophane, l'archiviste à la mémoire immense, le seul à avoir parcouru tous les rouleaux de la bibliothèque et habile dénicheur de plagiaires, sera consulté pour vérifier la provenance du document. Contre toutes les prévisions, la carte s'avère être authentique et Ératosthène sait que, si elle dit vrai, elle pourrait mettre en cause les doctrines des grands maîtres, y compris Aristote. «Le monde est une inextricable question» (118)¹, constate le personnage vers la fin du roman, et il sait d'emblée que la «réponse est la bibliothèque» (118), une bibliothèque prête à lui fournir une transcription du monde «à l'image même du savoir aristotélicien et de son territoire» (28). Mais Ératosthène souhaite davantage: il espère de ses volumes la révélation du chemin qui conduit vers l'Orient de Siddhârta. L'idée obsédante de compléter la carte veille au défi de faire apparaître, après la lettre, cette *terra incognita*. Le monde est attendu comme un possible appelé à prendre forme au sein d'une

1 Les références au *Bibliothécaire* sont marquées par des numéros de page entre parenthèses à la suite des citations.

image, comme la décalque de sa représentation graphique. La terre, modelée par sa copie, émergera à l'imitation de la carte.

Une intense activité philologique —copie de papyrus, traduction au grec d'ouvrages venus de toutes parts, dont la loi juive et le Pentateuque— règne dans La Bibliothèque du Musée, tout entière au service de son directeur. La confection de la remplaçante du monde ne va pas de soi. L'élaboration de la nouvelle *imago mundi* demande l'examen minutieux des rouleaux. La gestuelle des chercheurs mesure l'attente: arpentage méthodique des inscriptions, prélèvement des morceaux, découpage de l'univers d'encre. L'ordre de la bibliothèque est mis en pièces par ces artisans du savoir dont la mission consiste à réorganiser autrement le tout afin de mettre en lumière les nouvelles trajectoires. Telle est la tâche qu'Ératosthène confie à son équipe:

Il convenait de contrôler les citations, d'en vérifier l'exactitude, d'aller rechercher dans d'autres manuscrits les lieux auxquels tel auteur faisait référence et ainsi, de renvoi en renvoi, de récolter goutte à goutte une matière limpide, précieuse dont la substance, transformée par le génial maître d'œuvre, aboutissait à la carte aux contours compliqués qui trônait toute la journée sur la table de travail. (29)

À Alexandrie, il n'est d'écriture qui ne soit nourrie de lecture. Il en va de même du dessin de la carte qui, tout en renonçant à l'agencement linéaire du récit, puise dans la lecture le matériau de ses inscriptions. Les citations inventoriées, ces «mobiles immuables» (Latour, 1996: 38) —ni «signes» ni «matières» à proprement parler mais «matières devenant signes» (Latour, 1996: 23)— sont invitées à cohabiter, à tracer dans la simultanéité du plan le graphisme porteur d'un temps arrêté. Et le cartographe, en rhapsode de l'espace, coud patiemment, ensemble les bribes d'un monde hypothétique soufflé par les mots et sommé à quitter graduellement son statut invisible. La méthode d'Ératosthène exige encore une intervention supplémentaire sur les citations: il faut littéralement «dissocier la fable de la réalité» (30), épurer les mots de certaines tromperies encourageant des performances déviantes susceptibles de fausser une carte destinée à préfigurer la réalité. Par besoin d'objectivité, on met donc à l'écart «le merveilleux dans le domaine de l'imaginaire, comme le voyage d'Ulysse ou celui des poètes» (30).

Coupés de leur origine, ces objets, qui charrient la double mémoire topographique des lieux et des textes, sont mobilisés pour former une mosaïque dont la logique diffère de celle que lui aurait attribuée Julia Kristeva, car ici «c'était de la communion et non pas de la juxtaposition des données que la carte éclosait» (30). La compilation des citations vise à l'établissement d'un échange qui valorise le fragment comme étant une partie cherchant à s'intégrer à un tout. Les rencontres dans la discontinuité qui conduisent au morcellement du sens sont des pratiques étrangères à cet atelier intertextuel de la Bibliothèque d'Alexandrie, semblable à une «ruche (qui) dirigée par le Libyen bourdonnait de l'aube jusqu'au coucher du soleil» (30). Lentement, les citations accumulées finissent par trouver leur place, effacent les contours

qui les tiennent disjointes, subsument leurs différences pour former une unité homogène. L'image issue de la carte approche de la perfection des sphères qui incarnent l'harmonie, la symétrie et le rythme chers à l'éthique et à l'esthétique du savoir d'Aristote. Son *Traité du ciel* (36), la citation d'Archimède de Syracuse —«Ne perturbez pas mes cercles immuables» (39)— puis la mention de *La sphère et le mouvement* d'Autolykos de Pitane (43) sous-tendent cette montée vers les formes célestes en marquant le passage du monde sensible au monde intelligible, de l'objet concret de la carte à une idée abstraite du monde. Pris dans ce mouvement ascendant, Ératosthène confronte sa carte aux mots du maître du Lycée:

Ératosthène lisait obstinément le même passage du Stagirite, un traité familial qu'il connaissait depuis tout enfant car son père lui en avait parlé. La clarté des mots ne cessait de l'enchanter mais ce soir une lumineuse évidence le transportait parce qu'elle s'accordait à une résonance particulière. (37)

Or le plaisir du dialogue vire à un sentiment de trahison car la symétrie et l'harmonie d'Aristote, abondamment divulguées par les manuscrits de la bibliothèque, sont mises en question par la carte: Aristote ne se serait pas trompé quant à la rotondité de la terre mais la dimension qu'il accordait à son périmètre serait inexacte. S'il veut trouver une issue à la contradiction, Ératosthène devra se rendre à Syène, pour tester la découverte sur le terrain, loin de ses rouleaux. «L'empire de signes» (Latour, 1996: 23) à l'œuvre dans certaines bibliothèques —dont la bibliothèque totale de Borges que Jean Romain aime évoquer²— semble être contesté à Alexandrie: non seulement la bibliothèque ne contient pas tous les livres de la terre mais elle montre aussi les limites de son univers replié sur les seules inscriptions. «La forteresse d'intertextualité» (Latour, 1996: 23) ouvre donc ses portes vers l'extérieur pour qu'Ératosthène puisse réaliser ses vérifications devant les yeux de tous. Il s'agit d'un moment critique: le Musée d'Alexandrie, ce temple des Muses, sous le mécénat des Ptolémées, rivalise avec le Lycée. Les Athéniens se refusent à accepter la prééminence des Égyptiens dans le domaine du savoir et, lors des débats qui susciteront les hostilités entre les écoles de savants, la bibliothèque bienveillante livrera à Ératosthène les «très anciens rouleaux sur lesquels le grand Alexandre lui-même avait fait inscrire par ses géographes la mesure de l'étendue de ses conquêtes» (102): en fin de parcours, les répertoires de citations viendront à l'appui des nouveaux calculs, éloignant immédiatement les dangers qui pourraient peser sur le bibliothécaire, confirmant, d'autre part, la primauté d'Alexandrie sur Athènes.

Les mesures prises à Syène, complétées un an plus tard par celles d'Alexandrie, corroborent l'image du monde dictée par la carte, un monde qu'Ératosthène croit pouvoir faire sien. La carte est sa création: elle représente

² Jean Romain a donné deux conférences à l'Université de Salamanca les 16 et 17 octobre 2003. Je reprends quelques-unes de ses réflexions.

une géographie qui «montre ce que nul œil ne peut voir» (Jacob, 1998a: 32); elle repose sur une «cohérence optique» (Latour, 1996: 38) inexistante en dehors d'elle-même. Ce modèle réduit, en termes de Lévi-Strauss, qui vise à l'universel et permet de gagner une vision zénithale sur le monde, remplit le bibliothécaire d'une «joie pleine et ronde» (70) puisque, enfin, «(il) avait le sentiment de dominer la terre ferme grâce à une image concentrée qui prenait la place de la réalité» (70). Et cette domination par le regard se sait avant tout autre chose une domination des territoires du savoir et de la mémoire:

Il avait l'impression que tout était à lui, bâti pour lui, aidé en cela par le génie d'une architecture du monde dont il tentait de percer les secrets. Il régnait sur l'ensemble du savoir comme si, concentré dans une coquille, le monde entier était à la portée de sa main, conservé à l'abri des regards. Posséder tous les livres du monde, c'était en quelque sorte posséder le monde lui-même! (70-71)

La carte, qui rend présent un monde absent, est un lieu d'évocation à d'autres titres. Elle peut également amorcer une autre géographie, celle qui relie les sites du désir. Ératosthène, le «rêveur de terres» —ainsi le nomme Jean Romain—, ébloui par les cercles et sphères qui l'envahissent «jusqu'aux plus intimes recoins de l'âme» (42), s'élève vers les formes abstraites aspiré par un désir de puissance intellectuelle. Mais le regard du logos est tamisé par un autre regard, d'abord sensible puis sensuel, qui restitue la matière du corps érotique, ce corps non-anthropomorphe de la terre qui s'étend à ses pieds à Syène:

Il aimait les pierres, la poussière, l'ombre tournante du sable, les longues langues de terrain où les roches affleuraient à la surface, les espaces lumineux et ocres de la caillasse, il aimait l'eau du Nil et les boues fertiles charriées par le fleuve, il aimait les rochers gris et jaunes qui s'élevaient soudain dans le ciel du désert, les cendres tièdes qu'il écrasait entre la pulpe de ses doigts, il les aimait comme on aime une matière première, une origine, il aimait cet univers pris dans une immobilité granitique. (70)

Le regard d'Ératosthène accomplit l'approche tactile de la substance terrestre présagée par la carte. La rencontre a pourtant lieu dans ces contrées éloignées de la bibliothèque vers lesquelles ses pas avaient été guidés à son insu. S'étant consacré en corps et esprit à ses besognes cartographiques, le géographe avait écouté d'une oreille distraite certaines «phrases bizarres» (92) ne pouvant être amalgamées aux matières recensées dans sa carte, peut-être parce qu'elles provenaient en partie des femmes, ou parce qu'elles étaient de l'espèce fugace de l'oral, ou encore parce que la ligne temporelle qu'elles lui annonçaient ne concernait visiblement pas son travail de bâtisseur de l'espace. Ainsi, le roman dépose dans ses marges la prédiction du voyage à Syène faite par la chiromancienne, le rêve d'Hypathie —une parole de l'«équivoque», de la «superstition», du «charlatanisme» (45) dont une oniromancienne devra lui dévoiler le sens—, les mots énigmatiques d'un mendiant —peut-être Boud-

dha— (53) et ceux, finalement, d'Homère qui montent à la bouche d'Ératosthène comme malgré lui. Exclus de la carte du monde, ces mots qui «lui traitaient dans la tête» (59) devançant l'avènement du temps en s'attirant les brins d'imaginaire dont les citations greffées sur la carte ont été lavées; ces mêmes mots qui ont «sédimenté dans son âme», comme s'ils avaient subi une «lente cristallisation dans le ventre de la terre» (91), comme voulant adopter eux-mêmes la nature terrestre, lithique, de l'objet du désir. Éros hume les parages du désir: il se mire dans la carte du monde plutôt que dans les dessins obscènes, simulateurs de passions, qu'une courtisane demande au géographe pour s'assurer le succès auprès de sa clientèle; il esquivé l'abîme de la chair et s'avance vers le gouffre du puits de Syène qui s'enfoncé dans les entrailles de la terre en attendant que le soleil du solstice d'été le remplisse à la verticale; il est complice de l'obélisque qui cherche l'étreinte de la ville d'Alexandrie; il se sait, enfin, l'allié de cette «rêverie minérale» où l'on ne «rencontrait plus la vie mais le temps» (70).

Le désir prête son souffle aux paradoxes: s'agrippant au dessin du monde pour dire son appétit du temps, il se blottit dans une architecture de mots qui, comme le suggère Régis Debray à l'égard des monuments, «attrape le temps dans l'espace et piège le fluide par le dur» (1999: 28). De même, dans *Le Bibliothécaire*, le fluide du temps est saisi par le dur des inscriptions dont les caractères donnent à lire —plutôt qu'à voir— le processus de création de la carte du monde, au fil d'une écriture qui progresse en figeant sur la page les «bio-graphismes» et de la carte et de son auteur. Et là où la carte découvrait la terre comme objet de désir, le récit, qui a l'intuition du temps, se dépêche vers la mort pour que la terre puisse à son tour se montrer en sujet du désir.

Sur les rives du lac Maréotis, Ératosthène avait remarqué que «les corps étaient à l'image des territoires» (93): sans doute savait-il déjà qu'un jour il serait sollicité par leur matière pierreuse, mais durable. Pour le préparer à la fusion définitive avec la terre, un insecte nommé «l'Œil d'Osiris» infecte le géographe d'un poison qui le laisse aveugle en le privant de la lecture nourricière qui «transitait (...) par son corps» (106) avant d'«entr(er) dans son esprit» (106). Sans les manuscrits, sa vie n'a plus de sens. C'est pourtant en plongeant dans la cécité que sera révélée au bibliothécaire la naissance d'Hipparque, le continuateur de son œuvre. Dans une tentative de franchir la barrière de la mort, il peut toujours se risquer au dialogue en écrivant une lettre à son successeur, une lettre destinée à voyager dans le temps ayant à elle seule justifié l'écriture du roman. Ainsi l'entend Jean Romain qui pose encore: «Qu'est-ce un livre sinon une lettre que l'on adresse à quelqu'un?». Un Livre? Aussi bien *ce* livre où Ératosthène se donne la chance d'emprunter à Socrate le geste lucide qui lui permettra enfin de s'incorporer à son «majestueux manuscrit» (123), arpenteur de terres, arpenteur du Temps.

Bibliographie

- Debray, R. (1999): «Trace, forme ou message?», *Les cahiers de médiologie*, 7, 27-44.
- Jacob, Ch. (1996): «Lire pour écrire: navigations alexandrines», in Baratin, M. et Jacob, Ch. (dirs.): *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Albin Michel, Paris, 47-83.
- (1998a): *L'empire des cartes*, Albin Michel, Paris.
- (1998b): «Vers une histoire comparée des bibliothèques», *Quaderni di Storia*, 48, 87-122.
- Latour, B. (1996): «Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections», in Baratin, M. et Jacob, Ch. (dirs.): *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*, Albin Michel, Paris, 23-46.
- Romain, J. (1994): *Les vaisseaux d'Ulysse*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- (1996): *Une journée chez Épicure*, Éditions Brépols, Paris.
- (1998): *La dérive émotionnelle, essai sur une époque de désarroi*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- (2000): *Le Temps de la déraison, ou l'illusion contemporaine*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- (2001): *Lettre ouverte à ceux qui croient encore à l'école*, L'Âge d'Homme, Lausanne.
- (2003): *Le Bibliothécaire*, L'Âge d'Homme, Lausanne.

***Aucassin et Nicolette*: reencuentro y parodia del cantar de gesta y la narrativa cortés**

Ramón García Pradas
Universidad de Castilla-La Mancha

Aucassin et Nicolette, composición anónima que aparece a finales del siglo XII o durante la primera mitad del XIII, y comúnmente clasificada como *chantefable*, por ser una mezcla de canción y relato, es también vista como mosaico de reminiscencias literarias (Rogger, 1951: 16). No es fácil, desde luego, definir la *chantefable*, pues ni siquiera nos podemos aventurar a decir que se trate de un género literario producto de la moda de un determinado momento. Solo existe una obra que lo represente, conservada en un único manuscrito. Cualquier cosa que se pudiera decir al respecto no dejaría de ser subjetiva y parcial.

Aucassin et Nicolette ha sido vista como una novela, un cuento, un *fabliau* o, incluso, como una composición dramática dado el recursivo empleo del monólogo y del diálogo. *Aucassin et Nicolette* supone, pues, un lugar de reencuentro para buena parte de los géneros literarios más célebres del Medioevo. Ello también propicia, como bien señala Liborio (1970: 159), que sea difícil catalogar la *chantefable* como género, dada la voluntad de su autor de beneficiarse libremente de todos los géneros sin respetar buena parte de las reglas que estos imponen. La *chantefable* es así definida por Liborio (1970: 159) como un antigénero o un voluntario *pastiche*, ya que, en el fondo, no es otra cosa que la imitación de diversos textos y estilos. No en vano, Stanesco la define como «oeuvre de pure fantaisie, qui s'organise à partir des poncifs des genres littéraires à la mode» (1998: 94). Vance (1980: 59), por su parte, afirma que *Aucassin et Nicolette* está constituida por toda una serie de clichés estilísticos y elementos narrativos tomados de los géneros mayores, considerados por Vance como poderosos iconos de intertextualidad. Sin embargo, resultaría hartamente ingenuo de nuestra parte ver en la obra que aquí nos ocupa una simple imitación o *pastiche* de toda una pluralidad de géneros literarios, ya que, en el fondo, *Aucassin et Nicolette* es verdaderamente una contraposición paródica e hilarante de los mismos. De hecho, no han sido pocos los críticos y estudiosos de *Aucassin et Nicolette* que así lo han afirmado (Jodogne,

1960; Faith Mckean, 1962; Harden, 1966; Nelson Sargent, 1970; Hall Martín, 1972 o Bellenger, 1978).

En este orden de ideas, subyacen dos de los géneros más celebrados de la literatura francesa medieval. Nos referimos a la canción de gesta y a la *novela cortés*.

Con respecto a la canción de gesta, *Aucassin et Nicolette* retoma, de manera paródica y burlesca, buena parte de las fórmulas y motivos del género épico. Asimismo, la concepción del rol de la mujer y del hombre, según la muestra el género épico, también será objeto de parodia. No son, pues, de extrañar los ecos con canciones de gesta tan célebres como la *Chanson de Roland*, el *Couronnement de Louis*, *Gormont et Isembart* o la *Prise d'Orange*.

En cuanto a la narrativa cortés, las reminiscencias paródicas, así como la alusión a temas y motivos que aparecen en *Aucassin et Nicolette*, no dejan indiferente al lector. Se ridiculiza, por ejemplo, al caballero enamorado cuya misión no es otra que la de cumplir proezas que dedicará a su dama como prueba y servicio de amor. Igualmente, parodia algunas de las escenas de las novelas más célebres de Chrétien de Troyes¹, como son el *Chevalier au Lion*, el *Chevalier de la Charrette* o el *Conte du Graal*, pero tampoco olvida escenas concretas de *Pyrame et Tisbé*, de *Floire et Blanchefleur* o de *Tristan et Yseut*.

Aucassin et Nicolette se convierte en subversión de la cortesía y la gesta, así como de la concepción del rol social del hombre y la mujer en la Edad Media². En el caso de Aucassin esta doble subversión es, a su vez, paralela, tal y como apunta Tattersall (1984: 260), ya que la naturaleza cambiante de este personaje se debe, en buena medida, a su perfecta adaptabilidad, aunque en el fondo se trate de una adaptabilidad parodiada, a diversos géneros. Al igual que el héroe épico, lucha valerosamente en el campo de batalla y al igual que el caballero enamorado del relato cortés, sufre del mal de amor al encontrarse alejado de su dama y, sin embargo, mientras que el héroe épico y novelesco provoca la admiración del lector, Aucassin nos provoca la carcajada.

En definitiva, ver cómo se configura esta subversión de lo paródico que hace de nuestra *chanteable* un rico ejemplo de intertextualidad en el panorama literario será el objetivo de estudio que nos marcaremos con este trabajo.

Dufournet (1984: 17) ve en *Aucassin et Nicolette* la parodia del género épico. En este sentido, uno de los primeros elementos que más nos llama la

1 Para Micha, la afinidad con Chrétien de Troyes, entre otros novelistas medievales, se hace especialmente notoria en la parte final de la *chanteable*, con la introducción del tema del azar como guía de los acontecimientos: «À partir de ce chapitre nous assistons aux admirables effets du hasard romanesques, procédé facile et que n'ont pas dédaigné les plus grands romanciers, à commencer par Chrétien de Troyes» (1959: 284).

2 Nos gustaría aclarar que esta subversión, en el fondo, dado su carácter exclusivamente absurdo e hilarante, no termina siendo otra cosa que una prueba manifiesta del conservadurismo por el que aboga, a fin de cuentas, la sociedad medieval.

atención es el escaso protagonismo que la mujer suele ejercer en el desarrollo de la aventura épica. La afrenta parece ser, en principio, cuestión de hombres en el género épico³. Así se pone de manifiesto en canciones como la *Chanson de Roland* o *Gormont et Isembart*. En ellas, la mujer no juega prácticamente ningún rol. Recordemos, por ejemplo, cuál era el protagonismo de Aude en la *Chanson de Roland*. Bien cierto es que esta situación cambia algo con los novedosos preceptos corteses. Así lo afirma García Gual, para quien uno de los cambios más importantes es precisamente «la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho, de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes y de atenciones —sentimentales y literarias— de enorme resonancia histórica» (1997: 14). La mujer comienza así a estar libre de ataduras, siendo este el viraje más decisivo de la cultura cortés (Ruiz Doménech, 1989: 104-105). El cambio se apreciará en buena parte de las novelas comúnmente calificadas de «corteses», donde la mujer adquiere un mayor protagonismo y libertad. Sin embargo, en la *chan-tefable* que nos ocupa no podemos decir simplemente que la mujer adquiere un mayor protagonismo, sino que llega a eclipsar al protagonista masculino, hasta el punto de acentuar, sobre cualquier otro rasgo, el carácter pusilánime que a lo largo de todo el relato lo caracteriza.

No hemos de perder de vista, desde luego, que en *Aucassin et Nicolette* nos encontramos ante un clarísimo caso de inversión en el rol de las identidades genéricas. Así, la actitud de Aucassin, que siempre aparece llorando encerrado en una torre y aceptando la voluntad del padre de que no esté junto a su amada, se corresponde con la actitud que cabría esperar de una mujer, mientras que Nicolette, la que, en principio, solo es una joven indefensa, acomete todo tipo de hazañas para reunirse con su amado. Somos así testigos de cómo la muchacha se escapa de la prisión en la que la mantiene encerrada su dueño, atraviesa el bosque, con los peligros que ello conlleva de noche y alcanza el castillo en el que se encuentra prisionero el joven Aucassin para declararle su amor. Escapa de los soldados del padre de Aucassin, salta fosas como el más intrépido de los caballeros, se construye una cabaña en el bosque para refugiarse, por azar encuentra el reino de su padre y descubre así su verdadera identidad, pero, por amor a Aucassin regresa junto al muchacho. No es, pues, necesario decir más para darse cuenta de que nos encontramos ante una verdadera heroína, tal y como afirma Rogger (1954: 50).

Frank (1954: 239) añade que Nicolette es mucho más activa que Aucassin y comparándola con las heroínas femeninas que aparecen en las novelas, dice que Nicolette es más activa al no permanecer hierática en su pedestal es-

3 A este respecto habría mucho que decir. Puede que así sea en alguna de las canciones de gesta más emblemáticas, pero tomando en consideración un corpus de cantares más amplio, tal y como hace Donaire (1982), nos daríamos cuenta del protagonismo que la mujer puede llegar a adquirir en la canción como complemento del héroe y como resorte de la acción fundamental para el relato. Eso sí, siempre será difícil que llegue a eclipsar el protagonismo glorioso del héroe épico.

perando que sea el hombre quien resuelva el conflicto. Crossland (1956: 86) la considera también una heroína más activa que su pobre amante, aspecto compartido por Menocal (1989: 505).

La pasividad y el sentimentalismo con el que es concebido Aucassin hace que se aleje del héroe épico, personaje que difícilmente suele mostrar de forma explícita sus sentimientos, especialmente en materia amorosa. Pensemos, por ejemplo, una vez más en el aguerrido Roland. A lo largo de la canción no hay una sola palabra de dolor por parte de Roland al verse separado de Aude. Este estoicismo, artificioso en extremo en una literatura en la que el tema amoroso comienza a ser cada vez más importante, contrasta con la actitud de Aucassin, quien, víctima de su dolor por haber perdido a Nicolette, no hace otra cosa que llorar su ausencia.

Podríamos pensar que Aucassin no tiene nada de héroe y que, más bien, se comporta como un anti-héroe o un anti-caballero (Pauphilet, 1950: 246), pero no es del todo cierto. Aucassin es un héroe ocasional (Tattersall, 1984: 262), aspecto que se comprueba en alguna que otra escena (escenas que servirán como perfecto caldo de cultivo para parodiar el cantar de gesta). Cabría destacar el momento en que el padre de Aucassin pide a su hijo que defienda el reino. Ya resulta extraño escuchar por boca del padre que basta solo con que Aucassin esté en el campo de batalla para que el resto de soldados se anime a luchar. En el género épico, por el contrario, no basta con la presencia del héroe en el campo de batalla, pues ha de ser él quien más guerreros aniquile. Pensemos, por ejemplo, cómo Roland o Guillaume son capaces de acabar con cuantos sarracenos osan enfrentarlos. A Aucassin todo ello parece darle igual y si acepta acometer la proeza que le encomienda el padre, lo hace por amor a Nicolette. Es la ocasión idónea para que haga chantaje al padre, pidiéndole que le permita ver a Nicolette. Debido al odio que el padre siente por la muchacha, miente al hijo. Como vemos, al chantaje y a la mentira queda reducido el grandioso ceremonial con el que en el género épico se afianzaban las relaciones de amor y vasallaje entre el señor y el caballero. Lejos han quedado el honor caballeresco, el espíritu patriótico, la importancia de la palabra dada o el respeto a la fidelidad que se debe al señor como elementos definitorios del cantar de gesta. Pero la parodia va aún más lejos. El autor de nuestra *chantefable* deconstruye uno de los motivos más importantes de este género, el momento en el que el caballero ha de ser equipado con las armas para estar presto al combate (Rychner, 1999: 128). Mientras que en el cantar de gesta suele estar ampliamente desarrollado (pensemos, por ejemplo, en canciones como el *Couronnement de Louis*), sin que se hable de otra cosa en el relato para no eclipsar un ceremonial tan relevante y respetuoso, el narrador de *Aucassin et Nicolette* nos presenta este mismo motivo insertado en una escena llena de alusiones amorosas, por lo que la preparación del caballero y la toma de armas se reduce a lo mínimo. Acto seguido, y sirviéndose de la técnica tan empleada en el cantar de gesta de la *laisse* paralela, el motivo es recuperado para enfatizar la imagen de un caballero de perfecto porte y cuya habilidad, en cambio, en el campo de bata-

lla será nula porque sus pensamientos no están centrados en el combate, como le ocurre al héroe épico, sino en el amor que siente por su dama. Ello hace que cuando se enfrenta al enemigo, ya en el primer intento, reciba una tunda de golpes que casi le costará la vida si no es porque, de repente, despierta de su ensimismamiento. Se parodia así otro de los motivos que para Rychner (1999: 129) resultaban centrales en el cantar de gesta, y que en él eran descritos con toda grandiosidad a fin de exaltar la valentía del caballero.

Con respecto al género épico, también subyace la parodia cuando se nos describe la matanza en el combate. El campo de batalla se convertía en una cruenta carnicería en la que no se escatimaban detalles a la hora de mostrar el horror de la muerte de la forma más explícita posible. Bastaría con recordar, por ejemplo, el desastre de Roncesvalles en la *Chanson de Roland*. En medio de este tumulto sangriento, somos testigos de cómo el héroe, solo en el campo de batalla, es capaz de aniquilar al enemigo en cantidades ingentes, haciéndose este número explícito como otro medio de exaltar la gloria de un héroe cuya condición parece ser más divina que humana. Sin embargo, en la escena en la que se nos describe la primera afrenta de Aucassin, el narrador nos dice claramente, y ello no resulta, pues, gratuito, que Aucassin ha matado a diez hombres y ha herido a siete. Evidentemente, nada tiene que ver la victoria de Aucassin con la del héroe épico. Por otra parte, ya hemos dicho que el combate resultaba ser de lo más sangriento, ya que el brazo ejecutor del héroe no escatimaba en el manejo de la lanza o la espada y en dar golpes por doquier. Aucassin emula este comportamiento en su primera afrenta y también cuando llega al reino de Torlore, en el que decide ayudar a su rey luchando contra el enemigo. Así, en medio de una batalla en la que las guerreras del reino son mujeres y en la que se lucha con queso fresco, champiñones y legumbres, Aucassin, emulando la actitud del héroe épico, sale del campo de batalla donde aniquila a quien primero encuentra, siguiendo el código de la venganza tan recurrente en el cantar de gesta. Viendo el horror que ha sembrado Aucassin, el rey de Torlore, lejos de estar orgulloso, no puede evitar regañar al joven diciéndole que en su reino no tienen por costumbre matarse de semejante forma. El episodio se convierte así en una nueva parodia hilarante del género épico.

Sea como fuere, y como bien dice Dufournet (1984: 21), el autor de *Aucassin et Nicolette* impregna su obra no solo del cantar de gesta, sino de buena parte de la literatura que le es coetánea. De hecho, otro de los géneros que también subyace será el de la novela cortés. Ya hemos hecho mención a la obra de Chrétien de Troyes cuando decíamos que Micha (1959: 284) apuntaba cómo el *chante-fable* recurría al azar novelesco. Sin embargo, no hemos de ver nada novedoso en ello. La literatura medieval, en general, a través de los distintos tipos de relación intertextual, suele retomar motivos, temas, personajes o historias entre sus diversas obras. En cualquier caso, como nos dice Micha (1959: 285-286), la originalidad de *Aucassin et Nicolette* no está tanto en recuperar otros géneros, sino en forzar algunos de sus rasgos más significativos, en parodiarlos, como aquí intentamos demostrar.

Así, por ejemplo, uno de los autores más parodiados en *Aucassin et Nicolette* es Chrétien de Troyes, y, más concretamente, su obra *Le Chevalier de la Charrette*. Si recordamos, en ella Lancelot se somete a toda clase de pruebas y de aventuras para encontrar a la mujer de la que se ha enamorado. En nuestra *chantefable*, nos encontramos una historia parecida, aunque transpuesta en lo que respecta a la inversión que existe en el rol de géneros. De hecho, mientras que es Lancelot quien busca a Ginebra, en *Aucassin et Nicolette*, es Nicolette quien siempre busca a Aucassin y quien valerosamente libra toda clase de aventuras para estar junto a su amado, incluso para poder susurrarle por la fisura del muro de la torre en la que Aucassin se halla encerrado, aspecto que nos recuerda a la reina Ginebra encerrada en una torre por culpa del malvado Méléagant y a Lancelot que va a verla y, tras hablar con ella por la pequeña ventana, logra colarse en su habitación. Pero existe aún un rasgo que permite ver la relación de intertextualidad y de parodia que se da entre la novela de Chrétien y nuestra *chantefable*. Nos referimos a la escena en la que Lancelot, absorto en el pensamiento de su amada mientras atraviesa una landa, se encuentra con un guardián que le prohíbe el paso. Lancelot no lo escucha en su despiste y, de repente, somos testigos de cómo el guardián lo desarma y lo deja a su merced. Solo cuando Lancelot vuelve de sus dulces pensamientos es capaz de reaccionar, combatir y vencer al adversario. En *Aucassin et Nicolette* prácticamente encontramos la misma escena. El joven, a punto de enfrentar a los enemigos de su padre, permanece embelesado pensando en Nicolette. Así, precipitado en el campo de batalla, no ve venir al enemigo, de modo que este lo enviste hasta el punto de dejarlo sin lanza ni escudo. Solo cuando es consciente de que si pierde la vida no podrá hablar con Nicolette, reacciona y lucha. Evidentemente, la transposición de lo que acaece en Lancelot está exagerada y, por ello, resulta más cómica aún en la *chantefable*.

Sin embargo, no solo del *Chevalier de la Charrette* bebe el autor de *Aucassin et Nicolette*. Spraycar (1985: 111) ve también una similitud entre el *Conte du Graal* y la *chantefable*. Al igual que le ocurre al héroe central de esta novela, Perceval, Nicolette, la heroína del relato, solo llega a descubrir quién es verdaderamente al final del mismo, tras haber sorteado toda una serie de aventuras. El guiño irónico con respecto al *Conte du Graal* reside en el hecho de que en ningún momento se nos diga cuál es el nombre pagano original de Nicolette, puesto que ella, negando su verdadera identidad, elige conscientemente su falsa personalidad cristiana⁴.

Otro de los rasgos que el autor de *Aucassin et Nicolette* toma de la novela se encuentra en la identidad del personaje femenino. En la novela cortés

⁴ Para Menocal (1989: 510) ello es producto del deseo de integración por parte de Nicolette con una realidad en la que ella es vista en términos de alteridad, si bien es cierto que esta realidad y la identidad cristiana que ella adopta son alteridad de sí misma. Como podemos apreciar, según nos dice Menocal (1989: 510), en la actitud de Nicolette, la noción de diferencia parece desvanecerse ante los deseos de la joven, si bien es preciso que para ello el relato caiga en una idealización bastante utópica en el momento en que se inscribe.

suele ser una mujer extranjera en el reino del amado, en el que se convierte en símbolo de alteridad. Por ejemplo, en lo que respecta a las novelas de Chrétien de Troyes, Enide⁵ o Fénice son buenos ejemplos de ello, aunque quizá el caso más emblemático en la narrativa medieval lo encontremos en el personaje de Iseo. Asimismo, el tema del amor prohibido se pone de moda en Francia con el lirismo cortés. *Tristan et Yseut* tal vez sea el ejemplo más emblemático, pero no el único. También lo encontramos en los *Lais* de Marie de France o en las novelas de Chrétien. Al lado del amor prohibido, la novela también ha hecho especial incidencia en la separación de los amantes. Una vez más es obligado pensar en *Tristan et Yseut*, pero subyace especialmente *Floire et Blanchefleur*. Las similitudes con *Aucassin et Nicolette* son tales que incluso se ha llegado a apuntar que ambos textos podrían provenir de una misma fuente de origen bizantino (Bossuat y otros, 1964: 112). En efecto, sendos relatos nos cuentan cómo dos jóvenes enamorados son separados, hasta que al final logran reunirse, no sin haber sorteado antes no pocos combates e incidentes.

Si las concomitancias con *Floire et Blanchefleur* ya eran grandes, siguiendo el hilo de la historia general, con *Tristan et Yseut* o *Pyramus et Tisbé* no son pocos los motivos que se encuentran en común. Uno de ellos es la construcción de la cabaña que dará refugio a los amantes en el bosque. Sin embargo, existe alguna diferencia al respecto. Mientras que en *Tristan et Yseut* la cabaña ha sido construida por Tristán, en *Aucassin et Nicolette* esta ha sido construida por Nicolette. Ello nos adelanta ya la parodia que existe en la *chanteable* con respecto a la novela cortés, pues en ella el que siempre toma la iniciativa para unirse con la amada es el personaje masculino. En *Aucassin et Nicolette*, al contrario, es la mujer quien emprende toda clase de aventuras para unirse al hombre. De hecho, mientras que en *Tristan et Yseut* es Tristán quien se disfraza de juglar, en *Aucassin et Nicolette* es la muchacha, Nicolette, quien se marcha del reino del padre para reunirse con el joven disfrazándose precisamente de juglar.

El amor prohibido parece ser el tema central en buena parte de la narrativa cortés o de las novelas antiguas, por lo que la *chanteable* que nos ocupa no se sustrae de tratarlo. Uno de los ejemplos que también podría venir a colación es el *lai* de *Pyrame et Tisbé*. En una de las versiones antiguas del mito, los amantes se aman contra la voluntad de sus padres. Sin embargo, no pudiendo pasar el uno sin el otro, se ven a escondidas, aprovechando la fisura de un muro para hablar. Ello, ineludiblemente, nos recuerda a la escena, en la que muy posiblemente se inspirara el autor de la *chanteable*, del encuentro clandestino entre Aucassin et Nicolette, en el que se hablan por la grieta de un muro.

5 Enide no es exactamente una extranjera, aunque sí es de una región distinta a la de Erec. En cambio, es vista en términos de alteridad, ya que es de clase social inferior a la de su amado.

A modo de conclusión, y como hemos podido comprobar, *Aucassin et Nicolette*, desde un punto de vista intertextual, es un *collage* de géneros muy diversos. Poco tiene, pues, la obra de original si no fuera por su eminente vena paródica que arremete con la clásica y estereotipada definición de roles que géneros como la épica o la novela cortés habían diseñado tanto para el personaje masculino como para el femenino. En *Aucassin et Nicolette* nos encontramos ante una verdadera heroína masculinizada y ante un héroe de comportamiento feminizado que no puede provocar otra cosa que la sorpresa del lector. Para ello, el *chantefable* supone un reencuentro del cantar de gesta y de la narrativa cortés, con objeto de ser parodiados en algunos de los motivos y aspectos temáticos más representativos y explotados en la literatura francesa del momento, tal y como hemos podido constatar.

Bibliografía

- (1984): *Aucassin et Nicolette*, ed. de Jean Dufournet, Flammarion, París.
- Bellenger, Y. (1978): «*Aucassin et Nicolette* ou le charme discret de l'insoumission», *Stanford French Review*, 2, 47-50.
- Bossuat, R. y otros (1964): *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*, Fayard, París.
- Crossland, J. (1956): *Medieval French Literature*, Basil Blackwell, Oxford.
- Donaire, M^a L. (1982): *La mujer en la épica francesa*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Faith McKean, S. M. (1970): «Parody in *Aucassin et Nicolette*: some further considerations», *The French Review*, 43, 597-605.
- Frank, G. (1954): *The Medieval French Drama*, Clarendon Press, Oxford.
- García Gual, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Akal, Madrid.
- Hall Martín, J. (1972): *Love's Fools: Aucassins, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Thamesis Books, Londres.
- Harden, R. (1966): «*Aucassin et Nicolette* as parody», *Studies in Philology*, 63, 1-9.
- Jodogne, O. (1960): «La parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette*», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 12, 53-65.
- Liborio, M^a A. (1970): «*Aucassin et Nicolette*: i limiti di una parodia», *Cultura Neolatina*, 30, 156-171.
- Menocal, R. M. (1989): «Signs of the times. Self, other and History in *Aucassin et Nicolette*», *The Romanic Review*, 80, 497-511.
- Micha, A. (1959): «En relisant *Aucassin et Nicolette*», *Le Moyen Âge*, 65, 279-292.
- Nelson Sargent, B. (1970): «Parody in *Aucassin et Nicolette*: some further considerations», *French Review*, 43, 597-605.
- Rogger, K. (1954): «Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXX, 1-58.

- Rychner, J. (1999): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Ginebra.
- Ruiz Doménech, J. E. (1989): *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*, Sirmio, Barcelona.
- Spraycard, R. S. (1985): «Genre and convention in *Aucassin et Nicolette*», *The Romanic Review*, 76, 94-115.
- Stanescu, M. (1998): *Lire le Moyen Âge*, Dunod, París.
- Tattersall, J. (1984): «Shifting perspectives and the illusion of reality», *French Studies*, 38, 257-267.
- Vance, E. (1980): «*Aucassin et Nicolette* as a Medieval Comedy of Signification and Exchange», en Grunmann-Gaudet, M. y Jones, R. F. (eds.): *The Nature of Medieval Narrative*, French Forum, Lexington, 57-75.

Échos baroques dans la poésie éluardienne de *Mourir de ne pas mourir*

Brisa Gómez Ángel
Universidad Politécnica de Valencia

Introduction

Avant d'entrer pleinement au cœur de notre analyse, nous devons justifier les limites du corpus que nous avons choisi, *Mourir de ne pas mourir*. Ce recueil nous a paru le mieux correspondre aux critères de caractérisation de l'œuvre baroque appliqués à celle de Paul Éluard. L'œuvre voit le jour peu avant la prise de décision du poète de disparaître pour entreprendre un périple (en solitaire et ce, sans en avertir sa propre famille) autour du monde et parfaire ainsi cette ascèse intérieure amorcée dans son écriture. Avec le recueil *Mourir de ne pas mourir*, Éluard inaugure la période vitale du prélude à l'exil intérieur.

Ce recueil de poèmes de Paul Éluard, publié en 1924, constitue à lui seul le meilleur exemple de reprise paraphrastique, pour employer le terme de Boulestreau (1985: 72), d'un pilier de la littérature mystique de l'envergure de Sainte Thérèse d'Avila. Il s'agit bien de ce fameux joyau de la poésie espagnole du XVI^e siècle traduisant l'état extrême de ferveur mystique qui se dégage du vers «que muero porque no muero» du cantique «Vivo sin vivir en mí» de Sainte Thérèse d'Avila et que le poète choisit intentionnellement.

1. Les voix de l'exil intérieur

En effet, ce choix correspond à une profonde nécessité d'expression de l'angoisse de vivre et confère par là une nouvelle dimension à la poésie éluardienne.

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

(...) dans la revue *Lettres nouvelles*, il signe Paul Éluard Grindel un sonnet «Les saintes femmes» hommage à l'immarcescible pureté spirituelle des saintes adorantes ou combattantes, Marie-Magdeleine, Jeanne la Lorraine, et Thérèse

d'Avila. Éluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l'acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur. (Gateau, 1988: 38)

Une interprétation de la création mystique directement applicable à notre poète nous est livrée par ce même critique: «Emprunté à une formule de Thérèse d'Avila qui fit fortune chez les poètes spirituels de l'âge baroque, le titre du recueil se réfère à la souffrance mortelle de qui cherche l'extase et la communion sans y parvenir» (Gateau, 1988: 114). Il évoque en ces termes les racines de cette souffrance: «Une sorte de malédiction sans limites maintient l'*ego* dans ses étroites limites, et lui refuse la félicité nuptiale de l'âme qui oublie et se fond dans l'absolu. L'autre vie, qui est ailleurs, se dérobe». Et d'élucider les limites de cette filiation de la lignée des mystiques espagnols: «Mais pour Éluard, le Divin n'est pas celui des soufis de l'islam ou des mystiques de la chrétienté: c'est le Féminin, c'est Éros» (Gateau, 1988: 114). La signification de ce livre s'éclaire d'un jour nouveau lorsqu'on connaît les circonstances et les dédicaces à cette publication. En effet, Éluard en adresse la dédicace à son ami Breton et la soumet à publication juste avant d'entreprendre son exil volontaire de part le monde sans en avoir informé personne: «Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton. Le recueil prend donc figure testamentaire d'un ultime sacrifice à la publication avant le silence définitif dont il a tant été question dans les conversations entre amis» (Gateau, 1988: 114).

Boulestreau rattache aussi la voix éluardienne à la filiation des Illuministes: «La référence constante à une première énonciation, que ce soit, dans la langue, le lieu des 'expressions' et 'locutions', ou, dans la littérature, celui des paroles de vie (celle de Dante, de Claude de Saint-Martin, de Feuerbach, etc.) caractérise le poème éluardien comme se référant constitutivement, à un Texte originaire 'Nous parlons à partir des premières paroles'» (Boulestreau, 1985: 19). Mais il nous faudrait donc davantage creuser dans la voie que trace le poète et en accord avec Boulestreau admettre que:

(...) en choisissant comme titre de son livre une formule mystique et en plaçant en position initiale et terminale les poèmes aux titres provocateurs: *L'égalité des sexes*, et *Ta foi*, Éluard fait signe à son lecteur et l'engage dans un espace d'échos qui met en relation la question des sexes, de l'amour, et celles de la poésie de Thérèse d'Avila. (Boulestreau, 1985: 73)

Ce livre *Mourir de ne pas mourir* semble donc s'inscrire sous le signe de la «rupture pour un seul être» (Éluard, 1924: *Celle qui n'a pas la parole*, OC, I, 149), ce mal collectif dont est affligée toute la génération des poètes contemporains à Éluard mais particulièrement ancré et virulent chez ce dernier; c'est «sa rupture avec le monde qui est vécue comme mortelle. Le poète ne se sent plus entraîné, ni comme embrayé sur le moteur du temps... L'incohérence du monde ne reste dicible que dans la catégorie de l'absurde, du réel contre-nature, des images à l'envers» (Boulestreau, 1985: 74-75).

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

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

Boulestreau affirme que le recueil entier est «caractérisé par le déplacement du symbolisme de l'eau-parole vers celui du vent et de la parole: résonance d'un souffle dans un milieu subtil, qui est un milieu d'altitude, celui de l'échange et de l'action humaines» (Boulestreau, 1985: 76). Cette connaisseuse d'Éluard reprend les notations de Bachelard de *La psychanalyse du feu* en ces termes: «Cette expérience intime du feu qui peut ouvrir les corps comme il ouvre la cloche, et prend possession de la cage thoracique ou sexuelle. Il semble que ce soit toujours dans la détresse que le feu s'impose dans la poésie d'Éluard avec ses ravages purificateurs» (Boulestreau, 1985: 76).

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

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

2. Présence de la problématique dans le premier poème du recueil

Nous nous attacherons à examiner de plus près les textes pour y dénicher tous les indices d'une éthique et d'une esthétique baroques, au service de la

parole éluardienne et notamment au fil du premier poème de ce livre: «L'égalité des sexes».

L'égalité des sexes

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

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

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

2.1. Valeur du titre: amorce des réseaux discursifs

Lire ce poème, le premier du recueil *Mourir de ne pas mourir*, dans la continuité du titre et dans une perspective intertextuelle, cela semble inévitable surtout si l'on se situe dans la fonction d'oralité primitivement attribuée à tout texte poétique.

Particulièrement significatif nous paraît le titre de ce premier poème qui semble l'inscrire sous l'enseigne d'un féminisme militant et activiste, tout en éliminant d'emblée une quelconque représentation positive de l'amour: le rapport entre les deux êtres impliqués par la synecdoque «sexes» est d'ordre mathématique, il exprime une valeur d'identité équivalente entre les deux termes de la formule, tout en s'éloignant du plan de l'émotion humaine ou de tout référent énonciatif.

Une sorte de distanciation vis à vis d'un contexte personnel se cache sous cette impersonnalité du titre (vite démentie par le premier vers du poème), la clef du débat semble se transporter sur le plan éthique ou philosophique.

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

Sous l'aspect morpho-syntaxique, le titre présente deux substantifs en relation de complémentarité ou structure en tiroir par le lien prépositionnel «de» (en contraction avec le déterminant défini «les») et l'on constate que tout le poids des signifiants est porté sur les substantifs du poème.

Chacun de ces deux substantifs s'avère à double entrée en ce qui concerne le signifié: le mot génère un réseau isotopique et ses champs respectifs sé-

mio-connotatifs, aussi bien lorsqu'il est pris au sens propre qu'au sens figuré. Ainsi «égalité» peut signifier «équivalence» ou «parité» en mathématiques, mais aussi «le fait pour les humains d'avoir devant la loi les mêmes droits», ou encore «la qualité de ce qui est constant ou régulier» ou «l'uniformité». Au sens figuré, «égalité» désigne «tranquillité», et l'on trouve en outre une autre acception du mot qui est «qualité d'un terrain plat, uni».

Quant au mot «sexe» il peut avoir des sens tout à fait différents suivant qu'il se présente au singulier ou au pluriel; il peut renvoyer à cette «conformation particulière qui distingue l'homme de la femme en leur assignant un rôle déterminé dans la génération et en leur conférant certains caractères distinctifs», «qualité de femme ou qualité d'homme», «ensemble des hommes ou des femmes», «sexualité»¹. Le terme apparaissant dans le titre étant au pluriel, il pourrait être interprété dans la troisième ou la quatrième acception ci-dessus mentionnée.

Il serait intéressant d'étudier comment deux acceptions d'un même mot peuvent tracer des parallélismes convergents à un réseau isotopique commun.

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

2.2. Structure syntaxique, prosodie et rythme du poème

Ce poème, de courte longueur, se compose de trois quatrains de vers alexandrins dont les rimes embrassées alternent entre rime masculine et rime féminine: ABBA/CDDC/EFEF.

Les deux premiers quatrains donneraient à penser, de par leur structure, à un début de sonnet, mais ils sont suivis d'un troisième quatrain à rime alternée, comme nous l'avons dit. Ce détail de composition semble indiquer une amputation volontaire, une marque de signifiante à relever.

Il se dégage un certain déséquilibre syntaxique sur l'ensemble du poème: la première phrase s'étend depuis les deux premiers quatrains jusqu'au premier vers du dernier quatrain, la seconde phrase occupe les trois derniers vers du poème. Il se dégage donc une tension entre les deux termes de cette

1 Toutes les définitions des termes sont extraites de: *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française.*

bipolarité déjà observée dans le titre, signifiant une inégalité dans les forces qui l'exercent.

La prosodie du poème peut également épouser ce même déséquilibre: les deux premiers alexandrins n'ont pas de césure; au troisième vers on a une coupe entre 8/4; au quatrième vers la césure est respectée à l'hémistiche 6/6. On a donc:

Q1 12 + 12 + 8/4 + 6 / 6

Q2 8/4 + 12 + 12 + 6/6

Q3 12 + 12 + 8/4 + 12

Le parallélisme à la rime est ici confirmé dans la reprise rythmique des deux derniers vers des deux premières strophes, l'enchaînement syntaxique du deuxième vers (la proposition relative «où»), uni à son tour par la coordination «ni», l'enjambement entre le deuxième et le troisième quatrain additionnant les mètres (6+12). Le rythme s'avère donc irrégulier et vient rompre la fausse harmonie de ce parallélisme existant entre les vers 5 et 8 («ô ma statue»/«ô statue abattue»).

2.3. Texture poly-isotopique du poème

Dès le premier vers du premier quatrain, le poète nous situe sous la perspective énonciative puisqu'il se réfère au Toi présent dans le possessif «tes» et accompagnant la synecdoque «yeux» qui caractérise la femme aimée en l'organe le plus fondamental de son corps.

Les yeux de la femme la représentent en son essence, c'est la seule partie visible de son être. Pour le poète, c'est aussi l'organe de l'existence puisqu'ils sont instrument de vie: c'est à travers le regard de l'Autre qu'il est promu à l'existence.

L'isotopie des yeux et du regard s'étend à la fin du deuxième vers dans le mot «regard», pour être développé dans «pierres», «gouttes» et «perles»; on perçoit le parallélisme entre les qualités contraires des couples antithétiques: «transparent»/«opaque» et «yeux»/«pierres», repris ensuite par «gouttes»/«perles». L'isotopie amorcée par le mot «yeux» se prolonge dans celle corollaire du reflet, présent dans «miroir» (deuxième quatrain) et reprise par «image» (troisième quatrain).

Mais ce regard qui semble actuel par l'usage du passé composé «sont revenus» est en fait annulé, dans l'espace du «pays arbitraire» et dans le temps de «nul n'a jamais su», il n'est plus que souvenir, image du passé relégué, comme «des perles en placard».

L'isotopie des «yeux-pierres» se poursuit dans le deuxième quatrain avec la répétition «pierres», s'amplifie avec «statue» dans une suite métaphorique conduisant l'image de la femme à la métamorphose, depuis des formes rondes et plates (premier quatrain) jusqu'à la verticalité de statue. La position éminente est renforcée par l'usage de l'invocation «ô ma statue» et par l'aura

de l'astre solaire qui l'enveloppe. Elle semble donc sur un piédestal, inaccessible, déifiée. «La femme aimée y est mise à la place qu'occupe Dieu dans l'expérience mystique baroque» (Boulestreau, 1985: 82). La dimension sur-humaine de la femme est effective dans le rapport qu'elle entretient avec l'astre solaire «aveuglant» pour le commun des mortels, mais instrument pour elle, «soleil/miroir», à travers lequel elle peut contacter avec les forces surnaturelles, «les puissances du soir», moment où germe le désir qui invertit l'ordre des choses, heure de la sourde lutte contre les forces de la nuit. C'est au seuil de la déraison «ta tête est close» que les défenses tombent et les corps cèdent au désir: «ô statue abattue». Le mouvement de verticalité présent jusqu'au milieu du deuxième quatrain s'inverse, il est signifié par le rythme brisé, comme nous l'avons mentionné plus haut, appuyé par la dernière syllabe accentuée en fin de vers et sur une voyelle fermée [y] du participe «abattue».

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

Conclusions

Nous pouvons aisément observer comment l'écriture du désir chez Éluard recouvre des accents fortement baroques, plus précisément dans la tonalité des mystiques par le thème de l'absence de l'Être aimé (ici la femme substituée Dieu). Ces échos baroques sont également perceptibles dans le mètre choisi qui permet une cadence prolongée et modulable par des ruptures de rythme. De plus, le choix de la métaphore «yeux» – «gouttes» – «perles» où pointe un certain ornement, celle du «soleil» – «miroir», corollaire de l'isotopie ouverte par «yeux», évoque l'expression du désir même, elle-même renforcée par l'usage de l'invocation. Ce premier poème du recueil *Mourir de ne pas mourir* rassemble toute la technicité scripturale de la poésie éluardienne.

Bibliographie

- Aquien, M. (1996): *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, Paris.
- Bergez, D. (1982): *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Champ Vallon, Seyssel.
- Boulestreau, N. (1985): *La poésie de Paul Éluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris.
- Dessons, G. et Meschonnic, H. (1998): *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, Paris.
- Éluard, P. (1968): *Œuvres complètes*, I, II, Gallimard, Paris.
- Gateau, J.-Ch. (1988): *Paul Éluard ou le frère voyant*, Robert Laffont, Paris.
- Guedj, C. (1982): *Les rapports entre linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Éluard*, Thèse D. E., Université Aix-en-Provence.
- Kittang, A. (1969): *D'amour de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Éluard*, Minard, Paris.
- Meschonnic, H. (1973): *Pour la poétique III*, Gallimard, Paris.
- Mounin, G. (1971): *La communication poétique*, Gallimard, Paris.

Gabrielle Roy: escritora inmigrante frente a personajes inmigrantes

Olaya González Dopazo
Universidad de Oviedo

Gabrielle Roy es una prolífica escritora francocanadiense que presenta dos rasgos a los que se les podría atribuir la cualidad de marginales y que se transmiten a su obra: el hecho de ser mujer en la sociedad patriarcal de su época y su condición de francófona en un medio anglófono. Ambas categorías son constatadas por la escritora desde su infancia y se rebela contra ambas, pasando de la simple constatación a la creación de una nueva identidad autónoma, en la que la escritura adquiere un papel de gran relevancia.

Siguiendo a François Ricard (2001: 30-34), podemos afirmar que es precisamente gracias a la conciencia de su condición de extranjera —Roy nace en la provincia anglófona de Manitoba en el seno de una familia francófona inmigrante originaria de Québec—, a lo que también se podría sumar su condición femenina, por lo que la escritora se libera de lugares comunes y del peso de la tradición, desarrollando una obra literaria subversiva con la que es capaz de reflejar, plasmada en sus personajes, su propia identidad. A partir de sus experiencias personales, analizaremos las figuras del extranjero o inmigrante en los relatos biográficos o de inspiración autobiográfica escritos por Gabrielle Roy.

Durante su infancia, Gabrielle Roy vive envuelta en una atmósfera de tensión y malestar que tan solo se difumina cuando se reencuentra con sus familiares en su entorno francófono. Dicho entorno es para ella un refugio en el que poco a poco irá asumiendo su identidad propia. Comenzaremos analizando el sentimiento de identidad que surge de la relación con el otro y de la constatación de pertenecer a un grupo social minoritario.

Gabrielle Roy, por sus orígenes y por su experiencia vital que la conduce a definirse como canadiense-francesa, debe compaginar dicha identidad comunitaria con la reflexión acerca de su identidad individual. Por otra parte, el descubrimiento de su propia alteridad es importante en la reconstrucción de su identidad, pero también en las relaciones que mantiene con el otro. Por este motivo nos parece relevante el lugar que otorga en su obra al persona-

je del extranjero, dado que ella misma se siente como una extranjera en su país natal. *La détresse et l'enchantement*, su autobiografía, comienza con la siguiente pregunta:

Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure? Ce ne fut pas, malgré tout, au cours du trajet que nous avons tant de fois accompli, maman et moi (...) pour entrer dans Winnipeg, la capitale, qui jamais ne nous reçut tout à fait autrement qu'en étrangères. (Roy, 1984: 14)

Esta cuestión pone de manifiesto la relación entre la noción de identidad y su dimensión social. Los recuerdos que constituyen la historia de su vida se apoyan en la imagen que la escritora se crea de la sociedad a través de la mirada del otro, y esos otros introducen una relación de exclusión. Bajo la mirada del otro, la escritora se siente rechazada por una sociedad a la que creía pertenecer —«mon pays»—, para ser relegada a una categoría inferior, como indica el término «espèce». El sentimiento de dicha identidad social percibida como negativa conlleva alteraciones de identidad, pero esta percepción llegará más tarde. La cuestión que se plantea en el incipit de la autobiografía indica simplemente el momento de toma de conciencia, pero se trata de una pregunta retórica puntual cuya respuesta no puede ser emitida en ese momento de la infancia, sino a lo largo de la vida.

Adulta, Gabrielle Roy experimentará el sentimiento de su identidad social, y es en este punto en el que desarrollará nuevos significados para el término «extranjero». Los usos que de él hace la escritora poco tienen que ver con los habituales en el universo lingüístico de los canadienses franceses antes de la Revolución Tranquila. Durante mucho tiempo, este término suscitaba desconfianza o desprecio, debido a la ideología de conservación que llevó al pueblo quebequés a proteger su lengua y su raza y a desconfiar de cualquier tipo de asimilación que conllevara una presencia anglófona. Gabrielle Roy escribe su obra en este contexto cultural, consciente de la carga negativa presente en el término «extranjero», al cual supo darle un nuevo valor.

De manera constante, Roy nos recuerda en su obra que el extranjero debe ser mantenido a cierta distancia: «Ma soeur Odette, je veux dire Soeur Édouard, qui avait été mise au courant et qui se mêlait de l'affaire, quoiqu'elle eût renoncé au monde, ma pieuse Odette elle-même me disait d'oublier l'Étranger... qu'un étranger est un étranger...» (Roy, 1955: 204). Frases de este tipo nos muestran el rechazo a comunicarse con el otro, con un empleo del término «extranjero» claramente negativo. Además, el extranjero no es considerado por sus particularidades, sino como perteneciente a una categoría universal.

Como hemos señalado, Gabrielle Roy era considerada como extranjera en Manitoba, y no es fruto del azar si el incipit de *La détresse et l'enchantement* está reservado para esa cuestión dolorosa que la sitúa en el escalón más ba-

jo de la sociedad. Esta idea de fatalidad será retomada poco más tarde, cuando la escritora se proyecta en el futuro para subrayar la continuidad de esa impresión: «Plus tard que je viendrais à Montréal et constaterais que les choses ne se passaient guère autrement dans les grands magasins de l'ouest de la ville, j'en aurais les bras fauchés, et le sentiment que le malheur d'être Canadien français était irrémédiable» (Roy, 1984: 15).

A pesar de todo, la escritora no asocia su infancia a una etapa dolorosa de su vida. La infancia es el tiempo del descubrimiento, del placer compartido con su madre para hacer de cada viaje a la ciudad una especie de aventura. El capítulo finaliza con una frase que insiste en la idea de que la toma de conciencia de su condición, expresada en este caso en un sentido colectivo, no ha podido tener lugar durante la infancia, sino mucho más tarde y en unas condiciones mucho más difíciles: «Pourtant ce ne sont pas ces voyages de Saint-Boniface à Winnipeg, si éclairants fussent-ils, qui m'ouvriraient pleinement les yeux sur notre condition, à nous Canadiens français du Manitoba. Cela s'est fait en une autre occasion, beaucoup plus dure» (Roy, 1984: 17).

Estas frases, si bien tienen por finalidad el retrasar el momento del descubrimiento de la identidad social, en realidad no hablan más que del hecho de sentirse extranjero. En un principio se trata de un sentimiento de desarraigo, provocado por la llegada a la gran ciudad anglófona de Winnipeg. Roy muestra cómo su madre y ella, repletas de sueños y compras por hacer, pierden poco a poco la confianza en sí mismas. El sentimiento no despierta la cólera de Gabrielle, sino tan solo una impresión de fragilidad: «C'était donc en riches, toutes les possibilités d'achat intactes encore dans nos têtes que nous traversions le pont. Mais aussitôt après, s'opérait en nous je ne sais quelle transformation qui nous faisait nous rapprocher l'une de l'autre comme pour mieux affronter ensemble une sorte d'ombre jetée sur nous» (Roy, 1984: 12).

El episodio de los grandes almacenes es también un elemento importante en el proceso de identificación de la escritora con la figura del extranjero: «Quand un commis ne la (la mère) comprenait pas, il en appelait un autre à son aide, et celui-là un autre encore, parfois», situación que provoca la vergüenza y el deseo de huida: «Ces conciliabules autour de nous pour nous tirer d'affaire nous mettaient à la torture. Il nous est arrivé de nous esquiver» (Roy, 1984: 14).

En estas primeras páginas de la autobiografía se construye, a través de la experiencia de la inferioridad lingüística y social, una figura del extranjero que concierne a Gabrielle Roy pero también a las minorías étnicas de Canadá. La escritora pasará del sentimiento de inferioridad y de soledad a la apertura hacia los otros, y esta experiencia de solidaridad jugará un papel fundamental en el concepto de extranjero que desarrollará en su obra posterior. Constatamos que el término «extranjero» no incluye la noción de distancia, de separación, sino que introduce el de proximidad, familiaridad: «Un subtil sentiment d'être tous ensemble des étrangers (...) nous unissait parfaitement» (Roy, 1984: 183).

Gabrielle Roy evoca el sentimiento experimentado durante sus años de maestra con alumnos mayoritariamente inmigrantes. El sentimiento de soledad y de aislamiento que conlleva el no pertenecer al grupo social y lingüístico dominante se funde con el de pertenecer a una comunidad. El otro, ya sea un inmigrante o simplemente un desconocido, se introduce en el texto a través de un vocabulario que evoca proximidad o parentesco, como muestra el episodio en que la maestra, al partir para la escuela de la Petite Poule d'Eau, recibe las atenciones del jefe de estación que la observa partir «comme une parente – où plutôt une de ces étrangères si peu étrangère, croisée en route et que l'on n'oubliera jamais» (Roy, 1984: 221).

Encontramos otros ejemplos durante el viaje de la escritora por Europa. Es el caso de la anécdota ocurrida en París, durante una representación teatral: «Cet étranger près de moi pendant deux heures et demie me devint plus proche que presque tous les êtres que j'avais connus jusque là» (Roy, 1984: 280).

En el relato titulado «Le jour et la nuit», otro texto de inspiración autobiográfica, Gabrielle Roy se apropia de la palabra de su padre para reconvertirla en su acercamiento personal a los extranjeros, por una parte porque se siente solidaria con las minorías de inmigrantes y por otra, porque ha heredado una valorización de la imagen del extranjero. En este relato el padre evoca las minorías de las que se ocupaba por motivos laborales, y sus palabras permanecen intactas en la memoria de la escritora: «Il disait: 'Mes gens, mes colons'. Et aussi: 'Mes immigrants' en accentuant le possessif en sorte que ce mot: immigrant, plutôt que de signifier des étrangers, prenait une curieuse valeur de parenté» (Roy, 1955: 239).

Los relatos de la madre vendrían también a sumarse a los paternos. En esos relatos expresa su pasión por los viajes, su sed de aventuras, de manera que el universo imaginario de la niña, junto con sus experiencias personales, se alimentará de esa familiaridad hacia lo extranjero evocada por su madre. Cuando Gabrielle Roy, adulta, evoque su herencia de Manitoba, será para mostrar la importancia del lugar otorgado a su relación con el extranjero:

J'en arrive à l'essentiel au fond de ce que m'a apporté le Manitoba. Les récits de mon père, les voyages auxquels nous conviait ma mère, cette toile de fond du Manitoba où prenait place les représentants de presque tous les peuples, tout cela en fin de compte me rendait «l'étranger» si proche qu'il cessait d'être étranger. (Roy, 1978: 164)

La conclusión que se puede extraer de estas reflexiones, la propia escritora nos la ofrece: «Encore aujourd'hui, si j'entends dire par exemple à propos d'une personne habitant seulement quelques milles plus loin peut-être; 'C'est un étranger...', je ne suis pas libre de ne pas tressaillir intérieurement comme sous le coup d'une sorte d'injure faite à l'être humain. Il n'y avait plus d'étrangers dans la vie; ou alors c'est que nous l'étions tous.» (Roy, 1978:

164). La lectura de los textos autobiográficos muestra que la doble experiencia de la distancia y la proximidad, de la soledad y la fraternidad, son uno de los ejes de la producción literaria de Gabrielle Roy, quien profundizará en el significado de esa palabra tan llena de prejuicios que es el término «extranjero».

Para la escritora, el desconocido, el extranjero o el inmigrante es una persona revalorizada. Si nos remontamos a sus relatos periodísticos, anteriores a la publicación de su primera novela *Bonheur d'occasion*, observamos cómo la escritora mostraba ya una preocupación social heredada de su entorno familiar y de su experiencia personal. Desde octubre de 1950, y hasta noviembre de 1945, Gabrielle Roy firma 42 reportajes como colaboradora del *Bulletin des agriculteurs*, entre los que se encuentra la serie titulada «Peuples du Canada», recogida posteriormente en *Fragiles lumières de la terre*. Las preocupaciones dominantes de la escritora en esta época son de naturaleza social, como Novelli pone de manifiesto: «22% portent sur les groupes ethniques au Canada; elle étudie leurs moeurs, leurs coutumes tout en traçant un portrait physique des régions qu'ils habitent. 31% reflètent ses préoccupations sociales» (Novelli, 1989: 53). En dichos reportajes, la periodista manifiesta su presencia mediante el uso de la primera persona, creando una subjetividad que se entrelaza con la objetividad propia de este tipo de relatos periodísticos.

En el reportaje «De turbulents chercheurs de paix», la escritora reflexiona sobre su sentimiento de identificación con los inmigrantes: «J'ai cherché à être juste pour tous. (...) C'est donc sous l'apparence de la similarité de leurs moeurs aux nôtres que je me suis attachée à découvrir chez eux (les Doukhobors) des différences subtiles, tout en nuances» (Roy, 1978: 32). Destacamos aquí la voluntad de la escritora por comprender los lazos que la unen con los diversos grupos de inmigrantes, frente a la voluntad de mantener las diferencias culturales que individualizan el retrato de cada grupo étnico. En otro de sus reportajes, «Les Mennonites», advertimos una nueva reflexión en torno a la identificación de los inmigrantes: «Un peuple qui n'est pas gai ni cependant malheureux, un peuple content d'être chez nous, que dis-je, chez lui, un peuple qui dure surtout par le courage de ses femmes» (Roy, 1978: 48). El cambio de pronombre indica la transformación de ese pueblo de inmigrantes en canadienses y presagia su integración.

Los reportajes de Gabrielle Roy, con una escritura a la vez objetiva, pues se basa en los hechos, y subjetiva, muestran una vez más una gran sensibilidad en la tarea de reconciliar las diferencias entre los diferentes habitantes de Canadá, reconociendo su valor y dándoles voz gracias a su escritura.

Para Gabrielle Roy, la escritura es una especie de catarsis que la libera de sentimientos largamente relegados en el subconsciente, sentimientos de alteridad que experimenta desde su infancia y que se desarrollan con el tiempo. Centrándose en personajes inmigrantes la escritora consigue aceptar su identidad ya que, creyéndose destinada a ser tratada como un ser inferior, y también en parte avergonzada por haber abandonado a sus compatriotas

francocanadienses al dejar Manitoba, Gabrielle Roy muestra en su obra los valores de ese grupo minoritario y amplía esta idea a todos los demás grupos minoritarios que pueblan Canadá.

Siendo una adolescente, a la escritora le gustaría llegar a ser «cette autre moi-même qui dans l'avenir (l') invitait à l'atteindre» (Roy, 1955: 218). La llamada del destino la empuja a partir para descubrir su lugar en el mundo pero, tras realizar numerosos viajes, encontrará su lugar en el propio acto creador, en el artificio de la escritura. Podemos concluir con la idea de Kristeva de que «l'artifice neutralise l'inquiétante étrangeté» (Kristeva, 1988: 277), ya que, si Gabrielle Roy logra romper la distancia existente entre ella misma y los otros, colmando así la distancia inevitable entre las culturas, no es sino gracias a su discurso literario. Rechazando la lejanía, el rechazo o la incompreensión, aborda su experiencia personal y la refleja en los personajes de su creación, que no son otra cosa que una alusión a su propia identidad.

Bibliografía

- Kristeva, J. (1988): *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, París.
- Novelli, N. (1989): *Gabrielle Roy: de l'engagement au désengagement*, Bulzoni, Roma.
- Ricard, F. (2001): *Introduction à l'oeuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Nota Bene, Montreal.
- Roy, G. (1955): *Rue Deschambault*, Boréal, Montreal.
- (1978): *Fragiles lumières de la terre*, Boréal, Montreal.
- (1984): *La détresse et l'enchantement*, Boréal, Montreal.

La disposición de los elementos decorativos y su función en la interpretación de la obra medieval

Dulce M^a González Doreste
Universidad de La Laguna

En el marco de un anterior proyecto de investigación analizamos los programas iconográficos de dos manuscritos del *Roman de la Rose* conservados en España (BUV 387 y BNM vitr. 24/11). Estos dos manuscritos constituyen dos gotas de agua en el océano de los más de 250 manuscritos iluminados que se conservan actualmente del *Roman de la Rose* en muchas bibliotecas europeas y americanas y que fueron compuestos en diferentes *ateliers* europeos y en distintas épocas a lo largo de la Edad Media. La primera consecuencia que se deriva de este hecho es la excelente recepción que tuvo la obra en Europa, así como la realidad de un espacio cultural europeo en la Edad Media. Estos códices, en tanto que documentos históricos, son representativos de las tendencias de la cultura de una época, de sus diferencias, de sus concepciones de la figuración y de su forma de representar la realidad. En este sentido parece oportuno preguntarse cuál es el lugar que ocupan los dos códices españoles, ambos de principios del siglo XV, dentro de la tradición manuscrita de la obra. Un estudio comparativo con una selección amplia y representativa de otros códices del *roman* permitirá inscribirlos en el marco de la historia cultural europea y conocer su importancia y su originalidad en relación con el conjunto de los otros manuscritos. Ese estudio ha de hacerse partiendo de la relación que mantiene el texto con la imagen que lo ilustra, esto es, analizando las convergencias y divergencias iconográficas y textuales que denotan las copias. Hasta ahora buena parte de la bibliografía sobre el *Roman de la Rose* se ha centrado en el texto y no en la importancia intrínseca del manuscrito (texto e imagen). Este enfoque parece pertinente dada la importancia de la función que cumplen las imágenes en el contexto del códice en el que figuran y de las variantes u omisiones significativas de las mismas en la tradición iconográfica, en tanto que reveladoras de las diferentes lecturas e interpretaciones de la obra. Otros elementos peritextuales como las rúbricas, las instrucciones, los *tituli*, las letras iniciales, los signos de puntuación o la decoración de los márgenes merecen tam-

bién una atención especial porque, no solo desempeñan una función decorativa, sino que obedecen a las concepciones medievales de la lengua escrita, así como a las modalidades de lectura y a la interpretación particular que del texto hace el copista o el miniaturista.

Desde el trabajo pionero del filólogo alemán A. Kuhn (1912) que se centra en el estudio de los frontispicios y que tiene el mérito de intentar una primera clasificación de los manuscritos del *Roman de la Rose* en familias iconográficas, las representaciones de esta obra no han sido estudiadas sistemáticamente. Después de Kuhn, los primeros investigadores que descubrieron las posibilidades exegéticas que presenta la iconografía son todos anglosajones: D. W. Robertson (1962) y su discípulo J. Fleming (1969) ponen los documentos iconográficos al servicio de una lectura moral del texto, pero lo hacen de forma aislada, es decir, tratando la iconografía de los textos al margen del manuscrito del cual ha sido extraída y sin ninguna intención de clasificación, en cuanto se refiere a su agrupamiento o tipificación. El estudio de R. Tuve (1966) sigue esta misma línea aunque se interesa sobre todo por los problemas que plantea la interpretación de la alegoría tardía. En un primer libro, S. Huot (1987) aborda el estatuto literario del *Roman de la Rose*; un segundo e importante volumen (Huot, 1993) expone las posibilidades que ofrece la iconografía del *Roman de la Rose* en cuanto testimonio de la interpretación, la recepción y la tradición manuscrita de la obra.

Además de estas monografías, un buen número de estudios puntuales se ha consagrado al análisis de algunos motivos literarios y a su impacto sobre la ilustración en uno o en varios manuscritos o al estudio de algunos aspectos particulares de la miniatura, así como a la iconografía de un manuscrito en particular¹. Sin embargo, no existe respecto del *Roman de la Rose*, un trabajo semejante al que un grupo de investigadores americanos (Busby y otros, 1993), editó sobre los manuscritos de Chrétien de Troyes. El comité editorial de esta publicación, dos volúmenes profusamente ilustrados, lanzó el debate sobre los manuscritos del escritor indagando sobre cuestiones como la abundancia de manuscritos existentes, los distintos aspectos de la selección iconográfica, las relaciones texto-imagen, etc. El resultado ha sido un excelente estudio que se ha convertido en referente indispensable para los estudios de los códices literarios medievales y que ha animado a otros grupos de trabajo a emprender una investigación semejante. En esta línea se enmarcaría un estudio comparativo de los programas iconográficos de una selección de manuscritos representativos del *Roman de la Rose* realizados en distintos países europeos entre finales del siglo XIV y el siglo XV, fecha de la que datan los códices españoles.

1 Una relación detallada de todos los trabajos publicados en torno a esta obra ha sido realizada por el profesor Herman Braet (Universidad de Amberes), que aparecerá próximamente con ocasión de la publicación de las actas del coloquio *De la Rose* celebrado en Amberes en abril de 2003.

Un análisis de este tipo implica que previamente cada manuscrito sea estudiado como un documento único que posee unas características propias (variantes textuales, sistemas de puntuación, niveles decorativos, emplazamiento de las miniaturas, de las rúbricas, de las iniciales, etc.) que hacen de él un sistema autónomo de lectura. La confrontación de los diferentes programas iconográficos pondrá de relevancia que estos sistemas o versiones individuales de la obra son susceptibles de un agrupamiento en función de sus filiaciones iconográficas. Estos parentescos (así como las divergencias entre los manuscritos) pueden explicarse por el hecho de que los manuscritos se dirigen a un mismo público que tiene unas necesidades e inquietudes intelectuales y culturales similares, pero que al mismo tiempo hace diferentes relecturas de la obra motivadas por las tendencias intelectuales, éticas, estéticas y morales de la época, de la sociedad y del propio receptor. Estas filiaciones, en todo caso, permitirán una agrupación de los manuscritos en función de sus valores y características propias y no por factores externos y parciales.

Además de otros aspectos que deben ser abordados —como los datos históricos que conciernen a las características generales del manuscrito, en cuanto aportan información referente a su propia historia y a su recepción, y el análisis codicológico y lingüístico de todos los aspectos gráficos no icónicos de la página— el estudio de la estructura del relato en cada códice a partir de los componentes iconográficos y peritextuales, en tanto que elementos articulatorios de la narración, cumple un papel esencial.

El elemento figurativo desempeña una función primordial en la estructura y la organización del relato, actuando a modo de división capitular e imprimiéndole una particular ordenación, además de destacar lo que, desde el punto de vista del miniaturista constituyen los aspectos más relevantes de la historia narrada, que son «dramatizados» por medio de la imagen. El fenómeno de la intertextualidad en el campo de la figuración plástica merece una atención especial, pues a partir de un mismo texto los copistas, y muy especialmente los miniaturistas, pueden optar por soluciones diferentes interpretando cada uno de ellos el texto a su manera, de tal forma que la iconografía sufre un proceso de renovación y recreación similar al del texto medieval. Por otra parte, la retención o la omisión de la representación de ciertas escenas en los manuscritos confrontados es sin duda un elemento importante desde el punto de vista comparativo para entender la relectura que del texto hace el miniaturista, que en muchas ocasiones viene determinada también por los gustos del receptor del códice y, por supuesto, por los de su época, como ya se ha dicho.

Elementos como el *titulus*, las instrucciones, la rúbrica, las letras iniciales o la decoración de los márgenes son, como ha demostrado H. Braet (2002), fenómenos peritextuales que forman un polisistema, contribuyendo, en distintos niveles, a una secuenciación de la lectura. Interesan pues a la recepción del texto. Asimismo, deben ser tenidos en cuenta, en la medida en que pueden reproducirse, como indicativos de la pertenencia del manuscrito a

una determinada familia. De la misma forma, las variaciones de las iniciales ornadas, su emplazamiento o la importancia que les es acordada, traducen, de una copia a otra, desviaciones en la percepción y, en muchas ocasiones, en la interpretación, especialmente en textos complejos como el que nos ocupa.

La recepción de la obra por parte del público moderno viene en ocasiones mediatizada, e incluso se podría decir «desvirtuada», por los criterios impuestos por el propio editor. La observación y el respeto de la *mise en page* del texto en su versión original acercará sin duda al lector de la edición moderna a la percepción que del texto tenían sus primeros destinatarios, así como a la interpretación que de él podían hacer. Varios trabajos han puesto de manifiesto la importancia del estudio del aparato decorativo para resolver algunos problemas que conciernen a la edición de los textos medievales, su interpretación, su recepción, su filiación a un determinado género, etc. Señalaré a continuación algunos de ellos; de otros, no menos importantes, daré cuenta en la selección bibliográfica.

En su estudio comparativo de cuatro manuscritos de *La Chastelaine de Vergi*, J. P. Bordier y otros investigadores (1973) han demostrado que la disposición de las letrinas sugiere cuatro lecturas diferentes de la obra, similares pero no idénticas. Cada una de ellas expresa la visión de un copista, de un *atelier*, de una escuela o de un medio. Una comparación con las secuencias narrativas establecidas en la edición de la obra en la colección de los CFMA pone en evidencia que los editores modernos leen el texto con ojos diferentes a los de los copistas medievales. Así, se advierte que los manuscritos no tienen interés en señalar los estados de ánimo de los personajes, o, dicho de otra forma, no se privilegia en ellos el análisis psicológico de los personajes. Por otro lado, la edición moderna presta una atención especial al establecimiento del cuadro espacial-temporal del relato.

No cabe duda, pues, que la edición de un manuscrito tomando en cuenta sus elementos peritextuales como delimitadores de las secuencias narrativas del texto, como también ha destacado D. Poirion (1978) en relación a la obra de Villehardouin, dará resultados sorprendentes que incluso pueden poner en cuestión o ratificar algunos estudios consagrados al estilo del autor.

De forma parecida se manifiestan E. Baumgartner (1994) o K. Busby (1999), para quienes la ilustración del manuscrito en todas sus formas, no solo constituye un elemento fundamental y testimonial de la interpretación del texto medieval, sino que permite una mayor comprensión y lo hace más fácilmente legible, al funcionar como guía del lector.

L. Evdokimova (1996) ha observado que la utilización de las letrinas es la forma habitual de los copistas de dividir el texto en unidades significativas. A través del estudio de disposición de las iniciales en varios manuscritos del *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, muestra que en su composición predominan los rasgos estructurales del bestiario, a la manera del *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, ofreciendo así una nueva perspectiva que, en algún caso, entra en conflicto con otras teorías al respecto.

S. Huot, en un trabajo referido a dos manuscritos del *Roman de la Rose* (Huot, 1985), insiste en el hecho de las diferentes interpretaciones que pueden hacerse de la obra medieval desde el mismo momento de su aparición en función de lo que ella llama el aparato crítico de los manuscritos, aludiendo especialmente a las rúbricas y a las glosas.

La decoración de los márgenes, si bien opera en muchas ocasiones autónomamente con respecto al texto, en otros casos supone unas interpretaciones del mismo que por su originalidad pueden ser sorprendentes. Estos elementos decorativos tienen una especial importancia para determinar la recepción del manuscrito en tanto que adquieren un valor autónomo, independiente del texto, teniendo en cuenta el público potencial del manuscrito. Asimismo, en ocasiones —como afirma M. Camille (1997)— lo que está escrito o dibujado en los márgenes añade una nueva dimensión, un suplemento que parodia, glosa, actualiza o cuestiona la autoridad del texto.

Los resultados de los trabajos realizados hasta ahora, tanto en lo que concierne al *Roman de la Rose* como a los de otras obras medievales, ponen en evidencia que la iconografía que ilustra los distintos segmentos narrativos responde a una jerarquía. Cuanto más importante es la miniatura y en general todo el aparato decorativo y peritextual que se asocian a una escena concreta, mayor es su función en lo que se refiere a aportar una lectura particular del mismo. El hecho de privilegiar un tipo u otro de ilustración cumple una función establecida de antemano, así como la representación de ciertos episodios o su ausencia en otros son también indicios de su filiación y reveladores de una determinada interpretación ideológica de la obra. Esto es fácil de comprobar si tomamos una secuencia narrativa de una obra y comparamos su *mise en page* en varios manuscritos.

En la presentación oral de este trabajo² analicé brevemente la plasmación de la secuencia del descubrimiento y la descripción de la fuente de Narciso por el protagonista del *Roman de la Rose* en varios manuscritos³ de la obra confeccionados entre finales del siglo XIV y principios del siglo XVI. Pudimos observar, a través de la proyección de las imágenes y de la reproducción de varias páginas de los códices, cómo en menos de cien versos las diferencias entre los seis manuscritos seleccionados eran notables en cuanto a la disposición de todo el aparato decorativo. Cada iluminador ha optado por unas formas, un decorado, una gestualidad diferente, aportando así un elemento nuevo al texto y unas marcas visuales que condicionan la lectura del texto. El emplazamiento de las imágenes también se sitúa en lugares diferentes de una copia a otra. El contenido de las rúbricas, su disposición y la distribución de las iniciales de un texto a otro ponen también de manifiesto

2 El análisis de esta secuencia narrativa será objeto de otro trabajo, ya que su desarrollo, acompañado de algunas ilustraciones, sobrepasaría enormemente el límite de páginas que debo respetar.

3 Selden y Walters: finales del XIV; Ludwig, Douce 195, Douce 332: siglo XV, y Morgan: principios del XVI (1520).

divergencias significativas. De tal manera que los receptores de cada códice tienen distintas percepciones del texto o, dicho de otra forma, lo leen de distinta forma, inconscientemente unos retendrán más detalles que otros de la misma historia. Ilustré esta breve explicación con un cuadro en el que se reflejan el emplazamiento en cada manuscrito de las miniaturas, las rúbricas y las letras iniciales, que anexo a este texto para que el lector interesado —al que invito también a consultar la página web de la Johns Hopkins University⁴ donde podrá admirar en detalle los manuscritos— pueda sacar sus propias conclusiones.

Bibliografía

- Baumgartner, E. (1994): «Espace du texte, espace du manuscrit: les manuscrits du *Lancelot-Graal*», en *De l'histoire de Troie au livre du Graal*, Paradigme, Orleans, 379-413.
- Bordier, J.-P., Maquere, F. y Martin, M. (1973): «Disposition de la lettrine et interprétation des oeuvres: l'exemple de la *Chastelaine de Vergi*», *Le Moyen Âge*, LXIX, 1-2, 231-250.
- Braet, H. (2002): «L'instruction, le 'titulus' et la rubrique. Observations sur la nature des péritextes», en Cardon, B., Van der Stock, J. y Vanwijnsberghe, D. (eds.): *Als ich can. Studia in memoriam M. Smeyers*, I, Peeters, Lovaina/París, 203-212.
- Busby, K., Nixon, T., Stones, A. y Walters, L. (eds.) (1993): *The Manuscripts of Chrétien de Troyes/Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, Rodopi, Amsterdam.
- Busby, K. (1999): «Rubrics and the Reception of Romance», *French Studies*, LIII, 2, 129-141.
- Camille, M. (1997): *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Gallimard, París.
- (1985a): «The Book of Signs. Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination», *Word and Image*, 1, 133-148.
- (1985b): «Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History*, 8, 26-49.
- Chavannes-Mazel, C. (1990): «Expanding Rubrics for the Sake of a Layout. Mise en page as Evidence for a Particular Scribe?», en Brownrigg, L. (ed.): *Medieval Book Production. Assessing the Evidence*, Anderson-Lovelace, Los Altos Hills, 117-131.
- Evdokimova, L. (1996): «Disposition des lettrines dans les manuscrits de *Bestiaire d'Amour* et sa composition: des lectures possibles de l'oeuvre (1^{ère} partie)», *Le Moyen Âge*, CII, 3-4, 465-478.
- Fleming, J. (1969): *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton University Press, Princeton.
- González Doreste, D. M. y Oliver Frade, J. M. (2001): «La *mise en page* de la fiesta en dos manuscritos del *Roman de la Rose*», en Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.): *Écrire, traduire, représenter la fête*, Universidad de Valencia, Valencia, 57-70.

4 <<http://rose.mse.jhu.edu/>>.

- Hasenohr, G. (1990): «Traductions et littérature en langue vulgaire», en Martin, H.-J. y Vezin, J. (dirs.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Éd. du Cercle de la librairie-Promodis, París, 231-420.
- Hult, D. (1984): «Closed Quotations. The Speaking Voice in the *Roman de la Rose*», *Yale French Studies*, 67, 248-269.
- Huot, S. (1987a): *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Cornell University Press, Hardcover.
- (1987b): «The Scribe as Editor. Rubrication as a Critical Apparatus in two *Roman de la Rose* Manuscripts», *L'esprit créateur*, 27, 67-78.
- (1993): *The Romance of the Rose and its Medieval Readers. Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kuhn, A. (1912): *Die Illustrationen des Rosenromans*, Tempsky, Viena/Freytag, Leipzig.
- Poirion, D. (1978): «Les paragraphes et le prétexte de Villehardouin», *Langue Française*, 40, 45-59.
- Robertson, D. W. (1962): *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*, Princeton University Press, Princeton.
- Smeyers, M. (1974): *Typologie des Sources du Moyen Âge occidental, 8: la miniature*, Brepols, Turnhout.
- Stones, A. (1990): «Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux environs de 1300», en Barral i Altet, X. (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, 3, Picard, París, 321-349.
- Taylor, J. H. M. (1997): «*Le Roman de la Dame à la Lycorne et du Biau Chevalier au Lion*: Text, Image and Rubric», *French Studies*, LI, 1, 1-18.
- Toubert, H. (1983): «Formes et fonctions de l'enluminure», en Martin, H.-J. y Chartier, R. (eds.): *Histoire de l'édition française, 1: Le Livre conquérant*, Promodis, París.
- Tuve, R. (1966): *Allegorical Imagery; Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton University Press, Princeton.
- Walters, L. (1994): «Reading the Rose. Literacy and the Presentation of the *Roman de la Rose* in Medieval Manuscripts», *Romanic Review*, 85, 1-26.

INICIALES, MINIATURAS Y RÚBRICAS
LA FUENTE DE NARCISO
(vv. 1424-1512. Ed. Langlois)

SELDEN SUFRA	WALTERS 143	LUDWIGXV	DOUCE 195	DOUCE 332	MORGAN 948
Inicial Imagen rúbrica	Inicial Imagen rúbrica	Inicial Imagen rúbrica	Inicial Imagen rúbrica	Inicial Imagen rúbrica	Inicial Imagen rúbrica
1425	1425	1425	1425 1424	1425	1425
1439 1438 SI	1439	1439 1438	1439	1439	1439
1467	1467		1447 1466 SI		
1481 1480 SI	1481			1481 1480 SI	1485 SI
					1493 1492
1507	1507	1507	1507		1503
		1511		1511	1507
					1511

S'exiler de l'exil: *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy

Lidia González Menéndez

Universidad de Oviedo

Figure de proue de la littérature canadienne, aussi bien francophone qu'anglophone, avec *Rue Deschambault* (1955) Gabrielle Roy renoue avec son monde premier, la famille, le pays natal, d'où elle s'était volontairement exilée. Après le réalisme social des romans montréalais *Bonheur d'occasion* (1945) et *Alexandre Chenevert* (1954), après la parenthèse utopique qui fut *La Petite Poule d'Eau* (1950), à travers les souvenirs de sa jeunesse au Manitoba son quatrième livre étaye l'inspiration autobiographique qui préside à la production de Roy. Le roman permet aussi d'entamer son rapatriement, un retour qui ne sera que littéraire car, franco-manitobaine d'origine, elle quitte ses foyers pour l'Europe et, une fois rentrée au Canada, l'auteur s'établit au Québec jusqu'à sa mort. Les dix-huit récits qui composent *Rue Deschambault* mettent en scène la croissance physique et intellectuelle de la protagoniste, Christine, mais ils développent également une réflexion sur la création littéraire, versants qui seront mis en relief par une constante intensification de la figuration du voyage. Or, on assiste à un voyage intérieur qui s'opère en deux sens: il s'agit d'un rapatriement, d'un périple vers soi-même, vers les racines, mais le périple suit aussi, simultanément, un itinéraire de départ dans la mesure où l'évolution de la protagoniste culmine avec l'éloignement de sa mère pour partir travailler comme institutrice. En accomplissant ce choix personnel, l'héroïne s'expatrie, elle prolonge, en définitive, l'exil qui avait déterminé son existence même avant sa naissance. Cependant, avec sa vocation littéraire, Christine empruntera le chemin du retour et se rapatriera, l'écriture véhiculant le retour aux origines, au passé, au temps d'avant l'écriture, d'avant l'expatriation. Les deux pulsions, l'exil et le rapatriement, tellement enracinées dans la création royenne, prennent forme dans le roman tout en le revêtant de transcendance.

L'exil

Les origines de Gabrielle Roy sont empreintes d'exil, extérieur et intérieur, et d'errance, d'émigration et d'immigration. Sa province natale, le Manitoba,

représente l'espace où confluent l'exil du Québec, par la voie paternelle, et l'errance acadienne, par sa lignée maternelle. Saint-Boniface, le berceau de Gabrielle Roy en 1909, est de nos jours encore la communauté francophone la plus importante à l'ouest des grands lacs; à l'époque, c'était, en outre, l'une des plus importantes villes de la province. Soumise à la domination anglophone et sous l'emprise de l'Église, le repliement sur soi était l'aspect le plus saillant de cette localité, ce qui explique l'intense sentiment de protection ayant enveloppé l'enfance de Gabrielle, couplé néanmoins avec un autre apport essentiel, la sensibilisation à la diversité humaine, de telle façon que la figure de l'étranger, de l'immigrant, s'intègre très tôt à l'imaginaire royen. Ghetto francophone entouré de multiculturalisme, petit coin provincial confronté au cosmopolitisme de la capitale, bastion catholique qui se retranche derrière sa spiritualité face à la frénésie productive de la ville voisine, Saint-Boniface est un hybride alliant ruralité et urbanité, un emplacement citadin aux portes de la Prairie. Telles étaient les caractéristiques de la population natale de Gabrielle Roy qui expliquent son penchant pour le voyage, pour le départ.

Le mélange d'éléments apparemment disparates qui caractérise la rue Deschambault, d'où le roman prend son titre, apparaît déjà dans le patronyme, qui évoque par paronomase une nature bucolique en pleine enceinte urbaine. C'est là qu'habite la protagoniste, Christine. Loin des grandes agglomérations, peu peuplé, le quartier rend possible une vie presque champêtre. Malgré sa prédominance francophone, la bourgade accueille des gens de provenances diverses, et le roman est parsemé d'étrangers, plus ou moins déracinés: des Nègres, des Québécois, des Irlandais, un jeune homme hollandais ou un couple d'Italiens, autant de personnages qui parcourent les dix-huit narrations du roman. La rue Deschambault, le voisinage, Saint-Boniface dans sa totalité comblent la prédisposition de la protagoniste à se réfugier dans endroits cachés mais proches à la maison familiale, lui permettant à la fois de se sentir éloignée des siens et en pleine sécurité, une sensation éprouvée par exemple dans le champ de maïs ou dans le bois de chênes où Christine s'achemine fréquemment avec sa sœur Alicia. Le grenier de la maison familiale accueille également maintes fois l'exil volontairement assumé par la protagoniste à la recherche de son propre chemin, et la lucarne représente un observatoire d'où elle guette le monde extérieur, d'où lui arrivent les perceptions qui, dûment intériorisées, deviendront des critères pour la vie.

La famille suppose pour l'héroïne un élément d'exil, d'exclusion. Benjamine d'une famille nombreuse de neuf enfants, la différence d'âge d'avec ses frères et sœurs plus âgés font d'elle pratiquement une fille unique, entourée presque toujours d'adultes. De ce fait découle un contact fréquent avec les préjugés et les idées reçues qui nichent chez les gens âgés, lest idéologique ou moral à partir duquel peut s'opérer la distinction entre les valeurs vraies et les fausses, la séparation du bon grain et de l'ivraie, ce qui contribue à son développement psychologique. Sa position exceptionnelle dans la famille est signalée par le sobriquet avec lequel son père l'a baptisée, «Petite Misère»:

surnom qui souligne la frêle santé de Christine, qui concourt aussi à accroître son isolement, car ses maladies l'excluent des jeux avec ses amis en l'éloignant même du domicile familial lorsqu'elle doit quitter Saint-Boniface et aller passer sa convalescence à la campagne. Le noyau familial s'imbibe aussi de l'altérité environnante en raison du travail du père comme agent colonisateur gouvernemental, qui consiste à accueillir et à installer des groupes d'immigrants dans de lointains territoires de colonisation disséminés dans les Prairies. Pour Édouard, les étrangers sont sa famille de fait, ses voyages à la rencontre des immigrants l'intègrent dans une ambiance éloignée des mésententes conjugales et lui font se sentir bien dans sa peau et en parfaite harmonie avec la nature à l'état pur qui l'entoure au cours de ses tournées professionnelles.

Même lié à l'exil, à l'abandon involontaire de la terre natale, dans la plupart des cas le voyage, dans *Rue Deschambault*, est porteur d'effets bénéfiques, et les voyageurs introduisent l'extérieur dans l'endogamie quotidienne saint-bonifacienne. L'émigration californienne de la parenté, le sujet du récit intitulé «Ma tante Thérésina Veilleux», rapproche cette terre distincte et distante des Prairies du Manitoba. Les imprévus du voyage sont envisagés positivement par l'héroïne: quand les Doukhobors brûlent le pont sur lequel devait passer le train où elle voyage dans «Pour empêcher un mariage», cet épisode n'est pas une entrave, loin de là, et elle le perçoit comme «une aventure» (Roy, 1993 [1955]: 54). Pour Christine, la contribution principale du voyage est, à n'en pas douter, sa valeur formative, et les périples, les siens ou ceux d'autrui, rendent possible l'appréhension du monde extérieur et l'ajustement de ses propres références. Le récit du naufrage du *Titanic* non loin de Terre-Neuve fournit à la petite fille une opportunité pour se questionner et interroger les autres. Tout en appréhendant le monde qui l'entoure, immergée dans l'ambiance de Saint-Boniface, faite à la fois de repli et d'ouverture, de diversité et de nombrilisme, l'adolescente avance dans la construction de ses propres références.

Entre tous les éléments qui prédestinent Christine au voyage, l'instance maternelle exerce l'ascendant le plus profond, et c'est de la mère que vient cette prédisposition au voyage de la petite fille. Avec le temps, ce désir de voyager prendra forme à travers un éloignement de ses origines et, par suite, de sa mère qui le lui avait inoculé. En partant, la fille rompt avec ses racines et emprunte le chemin de l'exil. Néanmoins, en s'exilant, en s'éloignant de la mère, la fille ne fera que se rapprocher d'elle, car quand elle prend le large Christine satisfait ses propres envies tout en accomplissant également les attentes d'Éveline que la vie n'a pu satisfaire. Les désirs maternels non réalisés —voyage, liberté, création— correspondent aux choix de la fille et impliquent tous le départ, l'éloignement. Pour faire plaisir à sa mère, pour se rapprocher d'elle d'une certaine façon, la jeune femme décide de devenir institutrice, ainsi qu'il est raconté dans «Gagner ma vie...». Mais, après avoir fini ses études, Christine doit s'éloigner de la mère pour s'exiler dans les Prairies, à Cardinal, où l'école, comme une île aux confins du village, devient source

d'intégration et de fraternité. Et c'est en écoutant du grenier le chant choral des grenouilles, dans «La voix des étangs», que se révèle à seize ans sa vocation littéraire chez Christine. En réalité, cette découverte est l'aboutissement d'un cheminement personnel amorcé dans son plus bas âge, avec ses expéditions introspectives, des voyages au fond d'elle-même profondément gratifiants pour son esprit aventurier et qui la transportent vers des destinations lointaines et exotiques; ce mouvement intérieur de l'âme vers ses profondeurs est favorisé par le mouvement extérieur, le bercement du hamac ou le balancement de l'escarpolette. Le projet littéraire caressé par Christine naît de, pour et, dans un certain sens, contre la mère, qui en même temps s'y oppose et en est complice à son corps défendant. C'est d'elle que la fille hérite la force de l'imagination, la richesse de la rêverie, le pouvoir quasiment magique des mots, et c'est contre elle, loin d'elle, que la jeune femme donnera suite à sa vocation littéraire. Mais, comme on verra plus tard, la fille se lancera dans la voie de l'écriture à la rencontre de la mère.

«La voix des étangs» conclut sur un ton d'espoir et ce récit renoue avec la tonalité idyllique qui ferme aussi la dernière narration de *Rue Deschambault*, intitulée «Gagner ma vie...». La vision qu'elle a de sa tâche future comme écrivain rend conciliable, dans l'esprit de Christine, la solitude indispensable dans l'acte de créer et la communication avec les autres, le départ et le retour, l'exil et le rapatriement:

Mais j'espérais encore que je pourrais tout avoir: et la vie chaude et vraie comme un abri —intolérable aussi parfois de vérité dure— et aussi le temps de capter son retentissement au fond de l'âme; le temps de marcher et le temps de m'arrêter pour comprendre; le temps de m'isoler un peu sur la route et puis de rattraper les autres, de les rejoindre et de crier joyeusement: «Me voici, et voici ce que j'ai trouvé en route pour vous!... M'avez-vous attendue?... Ne m'attendez-vous pas?... Oh! attendez-moi donc!...» (Roy, 1993 [1955]: 220)

L'éloignement, l'exil, présent dans la vie de Christine dès avant sa naissance, sera la cause de sa vocation littéraire, mais en sera aussi sa conséquence: écrire et partir ne font qu'un. Mais la création littéraire prend également forme chez la jeune femme comme un retour, un rapatriement.

Le rapatriement

Dès les plus précoces ébauches de la vocation de Christine, la création littéraire se concrétise comme un voyage de retour vers elle-même, vers ses origines, vers sa mère, périples imaginaires qui n'en font qu'un. Avec ce périples de retour, l'héroïne parvient à «s'exiler de son exil» (Ricard, 1997: 130), à se rapatrier en direction du territoire natal, mettant le cap donc sur la mère. Prélude de ce retour à l'instance maternelle, la profonde compénétration materno-filiale, renforcée après chacun de leurs voyages ensemble, apparaît au premier plan dans le récit «Les déserteuses». Les voyages qu'Édouard entre-

prend en solitude l'amènent vers les terres nouvelles de l'Ouest; Éveline et sa fille, en revanche, entreprennent, à l'insu du chef de famille, une longue équipée levantine vers le Québec, la terre des ancêtres. Là, les voyageuses rendent visite à leur parenté et à une amie d'enfance. L'image des mouettes, qui accompagnent maintes fois les «déserteuses», symbolise dans le récit la confluence de l'exil et le rapatriement, l'appel des espaces ouverts à l'intérieur d'un continent, la force centrifuge qui pousse mère et fille à se mettre en branle, mais qui a son contrepoids dans la force centripète, celle qui les amène à entreprendre un long voyage, mais vers les racines. Le départ d'Éveline et Christine suppose en réalité un retour, un rapatriement, car mettant le cap vers le Levant, le Québec, elles rejoignent leurs origines.

L'exil est une condition indispensable pour le rapatriement, et la rencontre ne peut être possible sans l'éloignement. Mais entre l'éloignement et la rencontre, même virtuelle, peuvent s'interposer des difficultés insurmontables. C'est ce qui arrive aux immigrants Ruthènes, dont on fait le récit dans «Le puits de Dunrea». Installés dans la région de la Rivière Perdue, ils tentent de refaire sur cette terre promise l'habitat et les coutumes propres à leurs signes identitaires; le malentendu dans l'interprétation des modèles religieux de ce groupe ethnique entraînera la perte de tous leurs biens. Les paradis ne sont pas de ce monde et les Ruthènes, revêtus d'une sorte d'innocence enfantine, ne l'emportent pas dans leur lutte pour la réussite dans la colonie.

Cependant, *Rue Deschambault* regorge de personnages qui, à cause de l'immigration et du déracinement, en raison de la nostalgie de leur lieu d'origine qui les amène à vouloir le refaire dans le souvenir, réussissent à retourner, à se rapatrier, à s'exiler de l'exil, même si ce n'est que pour quelques instants, le temps par exemple de réminiscences sur les racines africaines d'un des deux Nègres de la première narration, «Les deux Nègres»; c'est aussi le cas du Hollandais Wilhelm essayant de transmettre l'essence de son pays au moyen d'images ou de produits originaires de son village, les paysages irlandais des gravures de son salon provoquant ainsi l'évocation nostalgique de Mrs O'Neill. Voulant diminuer autant que possible la souffrance de Lisa à cause de son expatriation dans le Manitoba, Éveline entreprend un véritable rapatriement de l'Italienne à partir de cartes postales et de souvenirs de son cher pays d'origine, à tel point même que la mère de Christine s'imprègne peu à peu de la mélancolie de sa voisine. La dépouille mortelle de Giuseppe, le mari de Lisa, est rapatriée en Italie; exil irréversible par excellence, exil de la vie, il provoque aussi le rapatriement de sa veuve, physiquement cette fois, vers son Milan natal. Wilhelm décide également de retourner en Hollande, et son éloignement permet tout à coup aux autres d'apprécier dans toute sa valeur cet étranger, cet exilé, qui, tant qu'il était présent, n'avait pas mérité grande attention. Quant à Éveline, dans «Les déserteuses», le voyage au Québec avec sa fille décrit à la fois un retour spatial —vers la terre où elle est née— et chronologique —vers l'enfance. Avec sa visite à la parenté d'Édouard, l'épouse fait partager à son mari le recul temporel. En retournant dans sa terre natale, Éveline effectue en sens inverse l'épopée colonisatrice

que sa famille avait entreprise de l'Est pour venir s'établir au Manitoba. Même si elle ne s'installe pas définitivement dans la province québécoise et qu'elle revient à Saint-Boniface, Éveline réussit, tout comme sa fille, à «s'exiler de l'exil», puisque son pèlerinage à travers le Canada l'enrichit et revitalise son existence. L'aventure de la mère et la fille préfigure le retour littéraire, le retour définitif vers les racines, le retour vers la mère; Christine va quitter sa terre natale, la province manitobaine, pour écrire, mais ce départ reste lié à son retour, le retour qu'elle effectuera en écrivant.

Si elle veut devenir écrivain, la jeune femme doit s'en aller, et ce faisant elle accomplit la première étape d'un voyage qui, en réalité, est un retour aux racines, à la terre où elle est née et où elle a vécu ses premières années, avant l'âge adulte, avant l'exil, avant l'écriture. Voilà pourquoi l'étape de son enfance et de son adolescence qui précède la séparation et qui se déroule dans la province manitobaine, la substance narrative de *Rue Deschambault*, apparaît dans le roman comme un monde idyllique. Au-dessus de l'intense dramatisme, particulièrement concentré dans quelques-unes des narrations, plane un climat de réconciliation qui parcourt l'œuvre du début à la fin. L'amertume de la pénurie ou des confrontations familiales, les souffrances dues à la maladie ou à la mort s'atténuent considérablement, même si elles ne disparaissent pas complètement, tout en laissant place à une subtile ironie ou à un fin sens de l'humour grâce à la prééminence accordée à l'évolution de la protagoniste, dont le point de vue trouve son expression au moyen de la surprise, voire la stupéfaction, devant certaines réactions ou jugements de valeur émis par les adultes.

Cependant, cette espèce d'entente se voit modérée avec la distance, elle aussi très présente dans l'œuvre. C'est dans l'éloignement que l'on peut apprécier réellement les qualités d'autrui: la compréhension mutuelle n'apparaît entre Éveline et Édouard que dans la distance, quand ils sont loin l'un de l'autre; l'image paradisiaque que le pays revêt pour les étrangers avant leur périple migratoire s'avère parfois un mirage. Pendant sa visite à Montréal, à l'Oratoire Saint-Joseph, Éveline a l'opportunité de voir le frère André en personne, et, en réponse à ses prières, ne reçoit de sa part que des lapalissades; cependant, dans le sanctuaire de Sainte-Anne-de-Beaupré, la voyageuse réaffirme sa ferveur religieuse devant la statue de la sainte. La présence physique et proche du thaumaturge est beaucoup moins efficace que l'éloignement incorporel de la sainte. Le retour, le rapatriement s'opère, bien sûr, par un rapprochement, mais en réalité il s'agit, pour être plus précis, d'une «proximité distante» (Ricard, 1997: 128).

En quittant sa terre natale, son pays, en partant pour l'Europe, quand elle abandonne les siens pour s'adonner à l'écriture, Christine s'oppose à Éveline, et cet affrontement entre les deux femmes, dont *Rue Deschambault* est le prélude, deviendra la charpente narrative de *La Route d'Altamont* (1966). L'écriture la contraindra à s'éloigner de sa mère et à se trouver loin d'elle au moment de sa mort, mais en même temps lui fournira un moyen exceptionnel pour rétablir une relation avec elle, dépassant la mort, et pour jeter à

nouveau un pont et étancher les blessures, au-delà de la vie, avec celle qui lui avait donné vie. La création littéraire est exil, séparation, mais en même temps elle suppose aussi réparation et réconciliation, rapatriement.

L'atmosphère de rêverie nostalgique, fruit du retour au passé, de la rencontre avec les racines, parcourt toute l'œuvre et culmine dans le dénouement de *Rue Deschambault*. On pourrait dire que le roman se conclut en état de grâce, car il se ferme sur un ton d'espoir où bat la confiance d'un recommencement nouveau. La conclusion de «Gagner ma vie...», le dernier récit, place ce retour dans l'enseignement qui, pour l'instant, comble l'élan intégrateur de Christine. Avec le temps, ainsi que «La voix des étangs» l'annonce, ce sera la création littéraire qui rassemblera isolement, solitude, et intégration, communication avec les autres, solidarité avec les hommes. En écrivant, Christine trace les contours d'un profil humain solitaire mais solidaire; avec l'écriture, elle retourne littéralement à son origine, elle s'exile de son exil.

Bibliographie

Roy, G. (1993 [1955]): *Rue Deschambault*, Boréal, Montréal.

Ricard, F. (1997): «Un biographe et son personnage». (Entretien de François Ricard avec Lakis Proguidis), *L'Atelier du roman*, 10, 119-134.

Intertextualidad, recepción de la obra literaria y literatura comparada

Tomás Gonzalo Santos
Universidad de Salamanca

A nadie se le escapa que los estudios de intertextualidad y de recepción tienen un origen completamente distinto y, en cierto modo, antagónico. Los primeros nacieron en el seno de una crítica inmanente que, pasado el deslumbramiento del relato «homodiegético» o «heterodiegético» —de los que el propio promotor, Genette, ha renegado parcialmente por los abusos cometidos—, parecía ahogarse en los límites del texto, por lo que hubo de invocarse, un tanto paradójicamente, el concepto de trascendencia (frente a inmanencia) para desarrollar la noción de intertexto. La teoría de la recepción, en cambio, surgió de la convicción profunda, anclada en estudios filosóficos, de que el interés por el autor —objeto primero de la crítica— y luego por el texto eran insuficientes para una acertada comprensión del hecho literario: faltaba el *tiers état*, el lector —o, mejor aún, el receptor¹—, porque como muy bien intuuyó Maurice Blanchot (1955: 197-216), la obra resulta de la conjunción de un texto y de un lector, sin ellos no hay obra propiamente dicha.

En realidad, intertextualidad y recepción abordan el objeto de estudio desde dos vertientes muy distintas, perfectamente reflejadas por las expresiones francesas *en amont* y *en aval*: si nos centramos en una obra dada —pongamos *L'Astrée*, de Honoré d'Urfé, que ha monopolizado mi investigación durante años—, la primera, la intertextualidad, atiende en sentido estricto a aquellos fragmentos que remiten a textos anteriores, los cuales solo interesan en función del nuevo contexto; la segunda, la recepción, en cambio, busca las referencias, más o menos explícitas a la obra en cuestión, en textos posteriores que dan fe de sus efectos y, a través de ellos, de las lecturas posibles.

Ahora bien, a pesar de trabajar en direcciones opuestas, los practicantes de la recepción pueden servirse de los logros alcanzados por los oficantes

1 Vid. el excelente prefacio de Jean Starobinski a la primera edición francesa del adalid de la teoría de la recepción (Jauss, 1978).

de la intertextualidad; y al revés: basta con desplazar el objeto de estudio. Así, si se aborda la recepción de *L'Astrée* por parte de una autora como George Sand, se deberá incluir necesariamente —y así lo hemos hecho en otro lugar²— todas las manifestaciones que a aquella remiten en la novela *Les Beaux messieurs de Bois-Doré*, absolutamente impregnada del espíritu astreano; pero, si nuestro interés se centra en George Sand y, en particular, en la novela citada, el mismo estudio puede ser interpretado como una muestra más de intertextualidad. Ciertamente, la atención difiere en uno y otro caso: importando en uno qué modificación de lectura, o nueva interpretación, supone para el texto de origen su uso segundo; mientras que se impone en el otro calibrar en qué medida el texto insertado altera el texto recipiente. En cualquier caso, si bien todas las prevenciones para no confundir los campos parecen pocas, hay una de índole práctica que ayudará, en mi opinión, a deslindar los terrenos: para la recepción carece de sentido el término «intertexto»; yo aún diría más, es incompatible con los métodos por ella aplicados: el término «reescritura» le sienta, decididamente, mucho mejor.

Frente a la intertextualidad, perfectamente legítima en su concepción, la recepción tiene a su favor el dar cabida a un gran número de manifestaciones que desbordan a aquella, bien por tratarse de modalidades de reescritura, y aun de acción, en modo alguno reducibles al nivel de intertexto —como se verá más adelante—, bien por su carácter oral.

En efecto, la recepción incluye, además, las recreaciones orales provocadas por la lectura de los libros de ficción, en particular de las novelas: menciones, resúmenes, imitaciones verbales o incluso recitaciones estuvieron en boca de los lectores durante siglos, aunque hayan disminuido notablemente sus efectos en la actualidad. Así, la alusión literaria cumple, en el plano del escrito, una función análoga a la desempeñada, en el transcurso de la conversación, por la mención verbal de lo leído; simplemente, la respuesta no se espera ya de un interlocutor sino del lector. Con el pastiche, la parodia y la cita, la alusión ha sido agrupada modernamente bajo el epígrafe de «intertextualidad», si bien Genette —quien, a pesar de no haberlo acuñado, ha hecho un loable esfuerzo en pos de su sistematización— propone para las dos primeras el término de «hipertextualidad» (Genette, 1982: 8-12). Con independencia del nombre empleado, debe ser considerada, juntamente con las anteriores, como una práctica más de la reescritura, como muy bien ha expresado Ruth Amossy: «De par sa nature même, elle exhibe en effet le renvoi à un discours antérieur dont elle fait jouer les éléments dans une texture nouvelle. Aussi circonscrit-elle le lieu où le texte s'avoue, se représente et se mire comme réécriture» (Amossy, 1980: 20).

2 Gonzalo Santos, T. (1993): «Les *Beaux messieurs de Bois-Doré* ou la reconstruction 'archéologique' de la réception (de *L'Astrée*)», en Gorilovics, T. y Szabó, A. (dirs.): *Le chantier de George Sand. George Sand et l'étranger*, Kossouth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 69-74.

Para ilustrar unas y otras, voy a tomar como referencia la magna obra de Honoré d'Urfé, que no en vano ha sido objeto de innumerables referencias, sobre todo en los siglos XVII y XVIII; reacción comprensible si se considera su enorme incidencia, solo comparable en este sentido con el eco obtenido por obras tan internacionales como el *Amadís*. Baste decir que la región de Forez y los pastores del río Lignon, en los que aquella se asienta, aparecen por doquier en los textos literarios de esos siglos y aun después; que Céladon es con mucho el personaje más citado y, tras él, Astrée, Hylas, Silvanre, Diane, Galathée, Adamas...; y uno de los episodios más frecuentemente mencionado es el suicidio fallido de Céladon que abre —*in medias res*— la novela³.

Así, si repasamos la producción de Charles Sorel, La Fontaine, Madame de Sévigné, Fontenelle y George Sand, entre otros, descubriremos múltiples maneras de entender e insertar las alusiones a *L'Astrée* en sus obras respectivas: de la ironía a la emoción, de la connivencia al espíritu crítico, del estereotipo a la confidencia personal, poseen todas ellas la virtualidad de sugerir más de lo que dicen, de enriquecer el texto en que aparecen con connotaciones no siempre fáciles de descifrar; y llevan, en cualquier caso, a interpretar la alusión en su nuevo contexto, la obra en que se inscribe.

Con harta frecuencia, además, la alusión reposa en el inmenso poder de evocación contenido en la simple recreación de los nombres más significativos: onomástica o toponimia cuyo valor alusivo ha sido sabiamente explotado por tantos autores, Fontenelle —sin ir más lejos— en sus *Poésies Pastorales* y en lo relativo a la obra urfeana; y ha sido cernido en su justo término por Gisèle Mathieu-Castellani:

L'allusion fait faire à la fois l'économie d'une analyse psychologique, à laquelle supplée la vertu mythopoïétique du Nom. L'intertexte légendaire, conservé en mémoire, fonctionne comme un code, tandis que l'allusion constitue un régime du double sens qui métaphorise l'énoncé. (1984: 24-36)

Por su parte, la cita textual, aunque menos frecuente en principio, representa el primero y, probablemente, más conocido modo de inserción de la intertextualidad, pues no en vano se identifica con esta en su acepción más restrictiva. Si excluimos los textos críticos o exegéticos, donde su uso parece obligado, su inclusión en las obras de ficción constituye una medida absolutamente excepcional; lo que explica su rareza relativa incluso ante una obra tan mentada como *L'Astrée*.

La cita literal aparece normalmente entre comillas o indicada tipográficamente mediante un cambio de letra —fundamentalmente, bastardilla—, pero puede ser insertada también sin ningún tipo de señalización gráfica; corre entonces el riesgo de pasar desapercibida a los ojos de los lectores que

3 Vid. Gonzalo Santos, T. (1989): *Lecturas y lectores de L'Astrée*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca.

no conocen bien la obra a la que aquella remite. A ello se exponía, aparentemente, Sorel cuando citaba en *Le Berger extravagant*, sin señalarlo, ni anunciarlo siquiera, una frase de la novela de d'Urfé: «C'est au pays de Forest qu'il faut aller auprès de l'antienne ville de Lyon, du costé du Soleil couchant»⁴.

Es esta, sin embargo, una cita muy especial y pocos habría que no la identificaran, pues reproduce textualmente —a partir de *auprès*— las palabras que abren, con unas notas de geografía casi mágica a fuer de sugerente, la célebre novela. Capítulo aparte merece la cita en exergo por su carácter singular: no en vano reposa en la escasez de sus líneas —destacadas al comienzo de la obra, del capítulo o del artículo— todo el peso del texto, que la cita modifica e ilustra y se ve, al mismo tiempo, alterada por este en perfecta simbiosis.

La recepción hace, pues, suyas todas estas manifestaciones (cita, alusión, pastiche o parodia) convenientemente enfocadas como otras tantas reescrituras parciales. No obstante, su estudio se vería sensiblemente mermado si no se contemplaran las distintas ediciones, versiones, continuaciones, traducciones y adaptaciones que la obra literaria puede conocer a lo largo de los años, y aun de los siglos, y forman parte por derecho propio de los extensos dominios de la reescritura. Es cierto que esta labor se ha visto animada desde siempre bien por un afán de erudición gratuita o de bibliófilo empeñado en recensar todas las ediciones de una obra; bien por el anhelo purista, difícilmente satisfecho, de establecer el texto tal y como lo habría querido su creador. Aunque ninguna de estas motivaciones interesa, de hecho, a la recepción, esta se puede valer, una vez más de sus logros: utilizando las ediciones ya conocidas y repertoriadas por la información que puedan contener acerca de sus posibles receptores, sirviéndose del número de ediciones y su localización para extraer consecuencias sobre la repercusión de la obra y la geografía de sus lectores, fijándose en las variantes y selecciones impuestas al texto, en la medida en que se hacen con vistas a aquellos y cuyas lecturas se ven afectadas consecuentemente. Todas ellas constituyen otras tantas muestras de reescrituras totales.

Respecto al pastiche y la parodia, considerados en principio como reescrituras parciales y, en calidad de tales, aptos para deslizarse en cualquier texto más o menos subrepticamente, pueden presentarse asimismo como reescrituras totales y constituir un texto completo. Así, *Le Berger extravagant* de Sorel constituye un ejemplo magnífico de parodia de *L'Astrée* y de los libros de pastores en general, aunque su excesivo afán crítico la convierta en una novela fallida. Y la *Conclusion de L'Astrée*, que se acepta comúnmente como la quinta parte de la ingente obra urfeana es, en realidad, un inmenso pastiche salido de la pluma de un discípulo avezado de d'Urfé: Balthasar Baro.

4 Sorel, Ch. (1972): *Le Berger extravagant. Remarques*, Slatkine Reprints, Genève, p.120. Reimpresión de la edición de París (El paginado remite a esta).

Consideración especial merecen los extractos que, si bien han existido desde mucho tiempo atrás, se han implantado con fines fundamentalmente académicos o escolares a partir del siglo XX. Los extractos se limitan, en buena medida, a llevar al papel —e imponer luego— una selección de entre las muchas posibles, dando preferencia a unos contenidos sobre otros, materializando en fin una operación que realizan ya los lectores libremente, que leer es elegir y la etimología así lo delata.

Sobre la traducción en tanto en cuanto reescritura total, mucho se ha escrito y, dentro de las aproximaciones tan diversas que permite, la recepción puede legítimamente reclamar, aunque no en exclusiva, no pocas de entre ellas. En cuanto a las adaptaciones teatrales de las novelas, han de ser consideradas una modalidad más de reescritura mientras se mantienen en los límites del texto; pero, una vez llevadas a escena, rebasan ampliamente ese concepto: la colaboración de actores y artesanos las convierten en una manifestación artística compleja que requiere un tratamiento singular: su inclusión en las relaciones entre literatura y bellas artes; objeto de litigio, por cierto, entre Recepción y Literatura Comparada, que difícilmente se puede saldar en estas páginas.

Por lo que se refiere al conflicto que puedan suponer para esta «vieja» —pero noble— disciplina estos nuevos enfoques, cabe aceptar con Claudio Guillén (1985: cap. 15) que la intertextualidad forma parte de aquella, junto con la genología, la morfología y la tematología —comparada, por supuesto—. Se puede, asimismo, seguir respetando como integrante de la Literatura Comparada la parte de la recepción, en el extranjero o mediante traducción, que tradicionalmente fue de su incumbencia. No así la efectuada en el propio país y/o la propia lengua, que la Recepción con mayúsculas reivindica para sí y en exclusiva. Aunque esta, tomada en su sentido más amplio, da cabida a ambas, se puede incluso acometer el cotejo explícito de una y otra, nacional y extranjera —o bien, dos extranjeras— y se ha propuesto para ello el término de «recepción comparada»⁵.

Greimas y Courtès en su *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* —y, en cierta forma, Claudio Guillén— parecen aceptar la intertextualidad como conjunto de procedimientos que «semblaient pouvoir servir de *rechange méthodologique à la théorie des influences sur laquelle se fondaient, pour l'essentiel, les recherches de la littérature comparée*»⁶. Sin embargo, hoy día, con la perspectiva que permite el paso del tiempo, se puede afirmar que la intertextualidad se ha utilizado más bien como recambio de los estudios de fuentes; corresponde a la teoría, y a la práctica, de la recepción renovar el de las influencias y, de paso, la historia literaria que es una historia abierta y, por ende, una historia interminable.

5 De Grève, C. (1999): «La réception comparée: un domaine en voie de développement», en Bessière, J. y Pageaux, D.-H. (eds.): *Perspectives comparatistes*, Champion, París, 211-229.

6 Greimas, A.-J. y Courtès, J. (1979): *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, p. 194.

Bibliografía

- Amossy, R. (1980): *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un Beaux Ténébreux de Julien Gracq*, La Baconnière, Neuchâtel.
- Bessière, J. (1995): «Littérature comparée et critique littéraire contemporaine», *1616*, 9, 9-17.
- Bessière, J. y Pageaux, D.-H. (eds.) (1999): *Perspectives comparatistes*, Champion, París.
- Blanchot, M. (1955): *L'Espace littéraire*, Gallimard, París.
- Brunel, P. y Chevrel, Y. (eds.) (1989): *Précis de littérature comparée*, PUF, París.
- Compagnon, A. (1979): *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, París.
- Fernández Cardo, J. M. (1986): «Literatura comparada e intertextualidad», *Lingüística Española Actual*, 8, 177-182.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Guillén, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona.
- Jauss, H. R. (1978): *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París.
- Martín Jiménez, A. (1998): «Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria», *Castilla. Estudios de Literatura*, 23, 129-150.
- Mathieu-Castellani, G. (1984): «Intertexte et allusion. Le régime allusif chez Ronsard», *Littérature*, 55, 24-36.
- Pageaux, D.-H. (1990): «La Literatura Comparada como nuevo campo para los estudios literarios», en Dyserinck, H. y otros (eds.): *Europa en España. España en Europa*, PPU, Barcelona, 21-26.

Presencia musical en la prosa de Henri Bosco

Covadonga Grijalba Castaños
Universidad de Almería

«LE ROSEAU chante
ET LA SOURCE pleure
et moi j'écoute».

Las relaciones entre las distintas manifestaciones artísticas son y han sido siempre estrechas, de ahí que podamos afirmar con Forster: «Es un hecho que cuanto más se desarrollan las artes más dependen unas de otras para definirse» (Forster, 2000: 149).

Henri Bosco supo aunarlas en torno a la palabra poética, si bien aquí se analiza únicamente la relación literatura-música por considerar pertinente la mágica presencia y unión de ambas artes. La prosa de este novelista-poeta está íntimamente marcada por los signos del arte musical, de indisoluble interacción con la poesía. El calificativo de novelista-poeta responde a su criterio sobre la creación; componer un poema o un relato parece no tener diferencias para él, llegando a definir su obra en prosa como poemas, tal como le confiesa a Ytier en una entrevista: «Le mot poésie veut dire création. Et on peut être poète dans un roman (...) *Malicroix* ou *L'Âne Cultote*, ce sont des véritables poèmes pour moi» (Ytier, 1978: 7), afirmación coincidente con la del crítico: «Les romans de Bosco (...) la fin (...) se transforme insensiblement en poème. Grâce à l'insertion des silences le texte romanesque se métamorphose en récit poétique» (Fabre, 1981: 323). Era un gran conocedor de la música, había formado parte de sus primeras experiencias vitales; sus antecedentes familiares más inmediatos en este ámbito se encuentran en la carrera de artista lírico del padre, que hacía giras con repertorios de ópera¹, tocaba la guitarra y, con sus

1 Durante su movilización en Argelia, en la Primera Guerra Mundial, el «Cercle Musical de Philippeville» organiza un concierto. Canta Louis Bosco un pasaje de *Manon*, y Henry (así firmaba entonces), toca al violín con orquesta la *Rêverie* de Vieuxtemps. *L'Afrique du Nord Illustré* (27/06) recoge: «M. Bosco, fort ténor à l'Opéra d'Alger il y a vingt-cinq ans (...) a composé un personnage de des Grioux très intéressant, bien personnel et surtout bien compris» (Girault, 1984: 163). Incluye programa del acto y la partitura de la *Rêverie* dedicada a Henry.

hábiles manos, fabricaba instrumentos: «Il fabriquait tous ces instruments, à ravir un luthier véritable» (*ANT*: 374)². Amaba profundamente la música y, a su modo, compartía este gusto con el hijo, al que arrullaba por la noche con cuentos y melodías desgranadas a la guitarra, cuando intentaba que el sueño cerrara los párpados del niño; vano intento, pues quedaba más encandilado aún: «Le soir, il venait près du lit de l'enfant, lentement (...) faisait vibrer le bois sonore et chantait pour appeler le sommeil» (Poitras, 1971: 19).

Muchos años después lo recuerda en su obra: «Mon père chante. Sa voix est très claire (...). Je l'entends encore très grave, sur une lente et monotone cantilène» (*SM*: 14 y 16). Y en carta dirigida a su madre en 1930, le confía: «Souvent je le sens qui chante en moi, tout près, avec sa voix fraîche, jeune. Je l'écoute. Il n'est pas mort» (Girault, 1999/2000: 18). Durante el día, este hombre taciturno interpretaba melodías de triste factura encerrado en su habitación, en la parte alta del «Mas» familiar: «Parfois il jouait deux ou trois notes sur une guitare, notes limpides et graves comme une plainte et dont les résonances demeurent attendrissantes après tant d'années» (Poitras, 1971: 19). En toda la rama paterna destacaban las voces de tenores y también la madre le transmitió conocimientos musicales, pero lo más importante fueron los ocho años de estudios formales de armonía y composición realizados en el Conservatorio de Avignon, que parecían prepararle un futuro profesional en el campo de la música. Los protagonistas infantiles de los relatos que califica como «souvenirs», describen las pacientes lecciones de piano en casa del organista M. Maillet para aprender a manejar las dos manos sobre el teclado: «Ma main gauche d'abord me donna un travail de chien. Elle s'entêtait à jouer, exactement, ce que jouait la droite» (*ANT*: 294), hasta que logra por fin soltarse: «Ce fut une salve d'accords, de moments, de notes justes (...). Ce fut un miracle» (*ANT*: 295), y consigue por fin disfrutar con la música que interpreta «je l'attendais, elle venait à moi (...) la musique entraînait dans ma main, et s'y épanouissait électriquement, de la paume aux ongles» (*ANT*: 296).

Vivió una infancia llena de música hasta que un día descubrió la literatura, la poesía, en especial el poema «Le cor d'Oberon», rústico instrumento cuyo sonido creía escuchar nítidamente, lo que va a imprimir un sesgo importante en su vida:

Ce cor m'a appris par son chant que j'étais fait pour vivre dans les sortilèges et que ma vocation était d'épier, ça et là, pour en répéter les échos, ces voix qui se parlent parfois en grand mystère, même dans un roc immobile, dans un bloc de bronze, ou dans les racines d'un chêne. (*JT*: 176-177)

2 Hemos utilizado los siguientes obras: Bosco, H. (1932): *Le Sanglier* (*SANG*); (1951): *Sites et Mirages* (*SM*); (1966): *Le Jardin des Trinitaires* (*JT*); (1967): *Mon Compagnon de Songes* (*MCS*); (1968): *Hyacinthe* (*HY*); (1980): *Malicroix* (*MLX*); (1986): *L'Âne Culotte* (*AC*); (1986): *Le mas Théotime* (*MT*); (1992): *Antonin* (*ANT*). (Se menciona la edición citada, todas ellas en ediciones Gallimard).

Los valores formativos de los estudios musicales marcaron para siempre el espíritu sensible del poeta; esas experiencias musicales de los primeros años ejercen su poder de transferencia en favor de la nueva carrera artística emprendida y culminada con éxito: la literatura, pero no abandona por ello la música «car pour moi elle est poésie et émotion. Le son, tout comme le mot, a une couleur. Le mot est musique; le son est poésie» (Ytier, 1996: 133). Además de tocar varios instrumentos, compuso sencillas obras musicales de carácter religioso y popular, en francés o en provenzal: *Noëls et chansons de Lourmarin* (1929) o *Trobo provençal. Pièces provençales* (1974), en edición bilingüe con las correspondientes páginas en notación musical, fundiendo poesía y música. En notas del autor publicadas como «Le 'Quaderno' de Naples» reflexiona sobre el tema: «La musique est un art qui abolit l'espace, (...) un art d'enchantement qui nous ravit de l'endroit où nous sommes, et nous transporte entièrement dans notre âme» (Bosco, 1992-1994: 79).

Dirigimos nuestra atención hacia la prosa bosquiiana para descubrir su musicalidad, y lo hacemos a través de cuatro aspectos concretos:

1. Leyendo entre líneas: La influencia de la música impregna toda la obra de Henri Bosco de forma sutil; construye su prosa a través de la recreación de los efectos artísticos de la música como recurso literario: el metro, la rima, la cadencia poética, el ritmo interno de la frase, del párrafo o de una obra en su totalidad: «Cela n'a pas été inutile à l'écrivain que je suis pour la construction de la phrase, sa courbe mélodique...» (Bourdet, 1966: 59); una influencia que le gusta resaltar, y a los estudiosos de su obra, descubrir:

J'ai failli être musicien (...) mon style, ma langue est surtout musicale (...). Ce sont les cadences, ce sont les sons, ce sont les longues, ce sont les brèves, c'est tout ce qui suggère la magie de la voix, en quelque sorte, qui me séduit, qui me touche, et qui m'est accessible plutôt que les formes concrètes et les couleurs vives. (Cauvin, 1974: 242)

El resultado es una prosa calificada de «euphonique»: «Elle murmure (...) recherche des sonorités, elle atteint à une mélodie proprement envoûtante (...). Cette langue est une musique (...) Son charme et sa beauté tiennent à sa musicalité, (...) la douceur de leur harmonie et à cette cadence qui n'appartient qu'à lui» (Fayet, 1975: 10). Muestra en su proceso creativo la presencia inevitable de la música:

Je vois les choses et je les mets dans des phrases, je leur donne une forme classique, si on peut dire. Et puis alors, il y a encore quelque chose de très important, et cette chose c'est la musique. Sans la musique, il n'y aurait rien. C'est comme une source ou une rivière, la musique, ça englobe tout... (Menaut-Durt, 1975: 8)

Analiza su estilo y, a la pregunta «Comment composez-vous cette musique des mots?» Bosco responde: «Ah, c'est très difficile (...). Il y a une mélodie dans les phrases. Une mélodie est une chose qui se déplace d'une façon ho-

rizontale (...). Ensuite les résonances, c'est-à-dire les accords qui se déplacent de bas en haut et de haut en bas, comme les piliers», unos recursos que dice utilizar como artificio para suplir la supuesta carencia del escritor frente al músico, el cual es capaz de componer varias voces a la vez. Y dando una lección de técnica poética, muy en relación con la música expone: «Alors il faut que sa phrase soit telle, ait une telle résonance (...) ce qui fait que c'est une musique continue (...). Et vous avez un chant avec son accompagnement à la condition de connaître très bien la technique» (Ytier, 1978: 45).

En el seno de una obra, los ritmos se aprecian en el desarrollo de la acción, que progresa lentamente hasta desplegar toda su fuerza en pasajes grandiosos, de un gran dramatismo (la tormenta de *Malicroix* o el incendio de *Mon Compagnon de Songes*), en las alternancias de acción y reflexión, realidad y ensoñación, que hacen avanzar o estancar el relato hasta otro nuevo empuje de acción que interrumpe bruscamente la reflexión del protagonista; el todo se capta como una melodía acompañada de sensaciones visuales: «Chaque son nous procure en vibrant une émotion qui détache de la mémoire l'image que lui est accordée» (Bosco, 1974: 22). A ello contribuye la alternancia de frases, largas y cortas y el uso de pausas marcadas gráficamente por los puntos suspensivos, que dejan el tema en el aire. Pero Bosco conoce bien los límites que presenta ese estilo y aconseja prudencia: «De la musique. Seule la musique fait bouger la phrase. Mais, attention! Ne la faites pas trop entendre. Pourvu que la phrase se meuve!» (Bosco, 1972: 9).

Otro recurso se cifra en la reiteración de determinados términos en el mismo párrafo; crea un efecto de resonancia, de eco, lleno de vibraciones: «L'équivalent de la modulation harmonique dans le style de Bosco (...) deviennent les notes 'modales' d'un passage» (Neiss, 1981: 95). Como «vent» en *Malicroix*, que se troca en «mer» en *L'Épervier*, o en «âne» en *L'Âne Culotte*. El rico abanico de nombres, propios o topónimos, siempre muy escogidos y estudiados, que responden a la voluntad y especial predilección del autor por su simbolismo, evocación o resonancia «fort sensible à la sonorité d'un mot et à la signification surgie uniquement de sa musicalité» (Michel, 1982: 116) contribuye a la armonía y a las tonalidades musicales del texto.

2. El léxico: Bosco utiliza un vocabulario esencialmente auditivo. Al afirmar «J'aime les mots de la musique, les noms des instruments et ceux des plantes» (Bosco, 1930: 51), desvela dos de sus temas más queridos: la naturaleza y la música. Hay múltiples referencias explícitas a instrumentos musicales; los que su padre construía artesanalmente, los pianos, el clarinete de ébano de *Sylvius*, el arpa de *Les Ballesta* y de *L'Épervier*, el oboe, el laúd, el órgano o el armonio de las humildes iglesias de aldea; instrumentos que se estremecen con el hombre que los toca y lo transportan a regiones mágicas del espacio y el tiempo.

Junto a estos instrumentos aparecen otros más humildes, como las campanas, las sencillas flautas de caña del personaje de pastor rústico, que adopta las personalidades de Arnaviel, del Petit Berger, de Anselme, etc. En la retirada vida campesina surge la música más primitiva «musique campagnarde

(...) des mélodies élémentaires qui détachent le pur et qui proposent à peine trois notes de flûte, à la porte d'un paradis» (Bosco, 1930: 51), aunque estén presentes otras flautas engañosas que cautivan a la puerta de falsos paraísos (AC). Instrumentos solos o acompañando a la danza y cantos corales en las fiestas, reuniones y celebraciones de los pequeños pueblos de Provenza y en las representaciones teatrales al aire libre de muchas de sus obras. La música va más allá de lo puramente sensible, llega a establecer una misteriosa comunicación con las fuerzas ocultas de la naturaleza y se hace patente en medio de la claridad lunar, la luz de las estrellas o del paisaje cegador de una noche bajo la nieve (ANT), precedida de un canto o melodía de flauta: «L'impact sonore du drame est obsessionnel (...) 'la musique lunaire'. Des sons, de la voix ou d'un instrument (...). À ce fond sonore se mêlent parfois des sonorités animales assourdies» (Michel, 1982: 48).

3. Descripción sonora de la naturaleza: Del mundo físico emana una musicalidad que se funde con el sentido musical que anida en el interior del poeta: «Ce qui m'intéresse le plus, dans les choses, c'est la musique» (Cauvin, 1974: 242). Resalta en sus descripciones la armonía de la naturaleza por el ritmo y cadencia de sus estaciones, la variedad de matices del paisaje, la dureza de una tierra que a veces parece cantar y otras desata toda la violencia de su cólera. En el agua que discurre suave en los pequeños arroyos y tierras bajas, así como en el sonoro empuje de la fuerza del Ródano, junto al cantarín ronroneo de un pequeño manantial y el martilleo incesante de una fuente o de un surtidor que multiplica sus ecos en los estrechos límites de un estanque, el palpito y escalofrío que genera en el alma el agua dormida y en la monotonía incesante y familiar de la lluvia azotando los cristales en invierno, antes de desatarse la tormenta devastadora o de inundar toda la campiña. En el crepitar del fuego del hogar que la familia observa crecer o morir en medio de un reposo ganado tras el trabajo cotidiano, sabiéndose domeñado, amable y acogedor para el hombre o en la violencia del fuego incontrolable y devastador; en la figura querida de la llama de la lámpara, símbolo de presencias íntimas y misteriosas, que respeta el ritmo de la vida familiar y preside los ritos, capaz de llenar toda una noche en vela, de ser la sencilla compañera y el único reflejo de vida para el solitario habitante de «La Commanderie» (HY), o bien de estallar en una sinfonía completa de luz (*L'Habitant de Sivergues*).

Hay música en el viento; en el aire suave y ligero que le acerca los perfumes de las plantas aromáticas de Provenza hasta el lejano Marruecos donde reside el poeta. El aire, embajador anticipado de cambios estacionales, retardador querido de vivencias íntimas que perduran en el recuerdo como un bálsamo evocador, que recorre las copas altas de los árboles del jardín y modula un canto festivo o cruel en el silencio de la noche; el viento fiero y salvaje, de tormenta, que asola o destruye cuanto encuentra a su paso y que alcanza la máxima expresión de su fuerza en *Malicroix*; exponente de los poderes naturales, ser devastador y compañía audible de una «presencia» de espíritus igualmente salvajes.

En suma, el carácter ambivalente de la naturaleza se mueve al ritmo de un compás binario que marca el grandioso concierto del universo: «Dans le monde rien ne se tait, ni la mer, ni la montagne, ni le ciel, ni sans doute jamais le cœur de l'homme» (*HY*: 70). El autor sabe escuchar el canto sinfónico de los animales, alegres o cargados de presagios, hasta los más sencillos o insignificantes; con todos ellos llega a establecer una comunión, a través de la música, que fortalece su espíritu: «C'est là qu'est mon climat pastoral, religieux et tragique. Là je reprends un contact frais avec ce côté musical et patois des bergers» (*SANG*: 51).

4. La presencia del silencio: La música supone la existencia de su contrario, el silencio: «C'est seulement dans le silence qu'on écoute» (*ANT*: 378); es posible descubrir un mundo lleno y rico en matices, pues el silencio habla, interpela o se hace análogo a la propia música: «Le chant inaudible du silence, un silence plus doux que le silence, ou plus grave, ou plus pur. (...) les chants superposés de ces ondes secrètes appelaient sur de grands accords les cinq chants du silence» (*MLX*: 190). Silencio que requiere una técnica: «Le silence est en soi une réalité. (...) ce silence intime auquel on n'accède que par les exercices de l'ascèse» (Bosco, 1961: 9) y unas condiciones de soledad atenta y reflexiva por parte de los personajes.

El autor describe una variada tipología de silencios: graduable «car il est des degrés dans la profondeur du silence» (*MT*: 116), que habla «un silence communicatif», observa «un silence qui vous observait», móvil «il variait suivant les positions du jour, il changeait de poids et de sens», lejano y puro «l'être intangible du silence à l'état pur» (*MCS*: 250-251), para concluir: «J'ai connu bien des silences (...) mais pas deux pareils. Celui-ci n'était pas un vide insonore (...). Il ne se tait pas n'ayant rien à taire» (*MCS*: 276), en definitiva, en Bosco se descubre «un silence qui ne pouvait être que musique» (Latre, 1984: 103), que le permite captar los sonidos más puros, la música de los instrumentos, y todos los elementos de la naturaleza: la vida vegetal, los sonidos animales y los seres inertes, así como el que anida en el interior del poeta que representa como «Vide insonore parfait» (*JT*: 159).

A diferencia de la opinión de Rousseau, para quien el silencio total le parece triste y símbolo de la oscuridad de la noche, Bosco descubre sus bondades: «Car ce silence n'était pas le néant des sons perceptibles» (*HY*: 47). El autor los modula para conseguir determinados efectos sonoros: «Chaque silence, comme chaque son, a sa hauteur, son timbre, sa densité. Il forme ainsi une musique (...) autour de ce vide sonore» (*HY*: 70). Un silencio lleno, fructífero, productivo y positivo, permitirá que el espíritu se eleve hasta alcanzar la región preservada y sagrada en la que es posible meditar y contemplar los misterios del alma humana.

A modo de conclusión hay que convenir que la música se incardina de forma natural en el relato bosquiano: «Sait parler de musique, sans pédantisme, qu'il la connaît car il nomme les registres de l'orgue (...) évoque le mécanisme de tel ou tel instrument à vent (...) en étalant ses connaissances, preuve s'il en était que pour lui elles étaient toutes naturelles» (Neiss,

1999/2000: 115). La dedicatoria con la que ofrece su poemario *Le Roseau et la source* a Menaut-Durt (1975: 9), que encabeza esta reflexión, nos da la clave sobre la presencia de la música en la obra y el pensamiento del novelista: naturaleza, canto, instrumento y la sensibilidad de un escritor que sabe escucharlos.

Bibliografía

- Bosco, H. (1930): «Pages du 'Diaire'. 1930-1933», *CHB*, 41/42, 47-57.
- (1961): «Le Silence», *Les Alpes de Lumière*, 28, 7-10.
- (1972): «Théories», *CHB*, 1, 9.
- (1974): «L'exaltation et l'amplitude», *CHB*, 4, 19-23.
- (1992-1994): «Le 'Quaderno' de Naples», *CHB*, 32/33/34, 79-87.
- Bourdet, D. (1966): *Encre sympathique*, Grasset, París.
- Cauvin, J. P. (1974): *Henri Bosco et la poésie du sacré*, Klincksieck, París.
- Fabre, Y. A. (1981): «L'Art des silences», en *L'Art de Henri Bosco*, José Corti, París, 309-323.
- Fayet, N. (1975): «L'Art comme sortilège dans la prose d'Henri Bosco», *CHB*, 8/9, 10-18.
- Forster, E. M. (2000 [1983]): *Aspectos de la novela*, Editorial Debate, Madrid.
- Girault, Cl. (1984): «Souvenir de Philippeville», *CHB*, 24, 163-166.
- (1999/2000): «Note» (à «La chanson du corsaire»), *CHB*, 39/40, 15-22.
- Lattre, A. (1984): «Sur les traces de Sylvius» (Mesa redonda Univ. Niza), *CHB*, 24, 95-125.
- Menaut-Durt, A. (1975): «À Lourmarin avec Henri Bosco», *CHB*, 8/9, 5-9
- Michel, J. (1982): *Liturgie de la lumière nocturne dans les récits de Henri Bosco*, Minard, París.
- Neiss, B. (1981): «Discussion (conférence de R. Baudry)», en *L'Art de Henri Bosco*, José Corti, París, 85-99.
- (1999/2000): «Musique et écriture romanesque», *CHB*, 39/40, 113-124.
- Poitras, L. (1971): *Henri Bosco et la participation au monde*, Éd. Universitaires, Friburgo.
- Ytier, R. (1978): «Henri Bosco ou l'amour de la vie», *CHB*, 16, 4-50.
- (1996): *Henri Bosco ou l'amour de la vie (1965-1976)*, Aubanel, Lyon.

La narration impossible: le bal de T. Beach dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Rafael Guijarro García
Universidad de Granada

Les héroïnes durassiennes se parent souvent pour aller danser, si bien que la scène du bal constitue un thème récurrent dans l'oeuvre de Duras, créant des reflets entre ses textes et tissant des liens autour du ravissement, du regard et de la triangulation¹. Mais c'est sans doute dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*² que le bal acquiert une importance singulière, non seulement du fait de ses nombreuses apparitions dans le texte, étant donné qu'il fascine tous les personnages, mais aussi parce que la «séquence» du bal de T. Beach (Borgomano, 1997: 34) annonce les procédés narratifs qui vont être utilisés par le narrateur, Jacques Hold. En ce sens, le *Ravissement* est un roman où le récit du narrateur alterne avec ses commentaires subjectifs, tout en s'amalgamant aux points de vue et aux propos d'autrui sans établir souvent de frontières discursives précises. Le résultat est un énoncé polyphonique dont l'instance productrice doit être considérée comme une entité plurielle, voire éclatée. Finalement, le rôle fondamental de cette scène du bal dans le roman tient aussi à la création d'un chronotope particulièrement durassien, celui du premier ravissement de Lol, lorsque son fiancé Michael Richardson l'abandonne pour partir avec Anne-Marie Stretter. Le *ravissement* implique ici un effacement de soi, un «anéantissement de velours de sa propre personne» (RL: 50), vécu dans une destruction des coordonnées spatio-temporelles et dans une suspension de la douleur.

Si Jacques Hold choisit de situer le passage du bal de T. Beach au début du roman, ce n'est pas uniquement pour des raisons d'ordre temporel, mais aussi pour prévenir le lecteur de l'ineffabilité de l'expérience vécue par Lol cette nuit-là, accompagnée de son amie Tatiana Karl. En outre, les techniques

1 Le bal chez Duras a été très étudié par la critique. On pourra consulter, notamment, Gauthier (1975: 23-32), Borgomano (1985: 140 et sq.; 1997: 36 et sq.) et Tomiche (1998: 389-407).

2 Dorénavant *RL*.

narratives mises en oeuvre pour relater le ravissement insistent aussi sur son côté indiscernable, qui contamine le reste de l'histoire. Les premières phrases de la séquence narrative décrivent comment se vide la piste de danse: «L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide» (RL: 15). Cette vacuité de l'espace, désormais rempli par le seul rythme de la musique, engendre sa propre temporalité. Une suspension de la durée à interpréter comme un désir d'éternité qui cristallise sur le sourire de Lol et dont le terme inéluctable sera l'aurore de cette nuit d'été: «Michael Richardson se passa la main sur le front, chercha dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, alors, en était un, mais il ne le vit pas» (RL: 21).

Le chronotope ainsi créé par cette piste de danse désolée et inscrite dans un *bors temps* amène la subversion, du point de vue littéraire, de certains des clichés traditionnellement associés à la scène du bal, qui est toujours une mise en scène des interactions sociales où «le pouvoir social qui s'affiche dans le luxe des décors et des atours est aussi un pouvoir érotique» (Montandon, 1998: 15). À T. Beach, par contre, point de soie ni de velours, point de diamants ni de perles. La magnificence et l'ostentation sont remplacées par une austérité qui passe sous silence les toilettes de Lol et de Tatiana, et réduit celle d'Anne-Marie Stretter à une simple «robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée» (RL: 15).

Si l'aspect social de cette soirée mondaine qui réunit la bourgeoisie de S. Tahla est ignoré dans ces pages, la dimension érotique, en revanche, y est soulignée. Le désir circule dans la salle *La Potinière*, mais son seul support est le regard, qui devient toujours un non-regard³. Les autres sens qui participent toujours à la création de l'érotisme du bal y sont dédaignés: le toucher, qui intervient lorsque les corps se rapprochent et que la distance entre eux diminue; l'odorat, qui découvre le parfum secret du partenaire; l'ouïe, qui permet d'entendre la musique et les propos galants chuchotés à l'oreille⁴.

La naissance du désir de Michael Richardson pour Anne-Marie Stretter a lieu après la rencontre visuelle, et le désir de Lol est un désir de voir l'intimité close du couple isolé du reste des assistants: «Alors elles (Lol et Tatiana) virent: la femme entrouvit les lèvres pour ne rien prononcer, dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu le matin. (...) Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal» (RL: 18-19).

3 Dans cette séquence narrative, le nombre d'unités lexicales appartenant au champ notionnel du regard peut surprendre le lecteur: *regarder* (11 fois), *voir* (8 fois), *yeux* (5 fois), *reconnaître* (3 fois), *trouver* (2 fois), *chercher* (2 fois), *s'apercevoir* (2 fois), *balayer du regard* (1 fois), *suivre des yeux* (1 fois), *chercher des yeux* (1 fois), *découvrir* (1 fois), *apercevoir* (1 fois), *lire* (1 fois), *guetter* (1 fois), *revoir* (1 fois), *contempler* (1 fois), *remarquer* (1 fois), *regard* (1 fois), *pupille* (1 fois), *vision* (1 fois). Évidemment, l'importance de la fonction du regard (et du non-regard) dans le désir durassien mérite une étude à part.

4 Cf. Dubar (1998: 535-548).

Pendant toute la nuit, Lol se tient à distance dans une position d'observatrice qu'elle perd lorsque les amants disparaissent avec les premières lueurs blêmes de l'aube. Elle devient alors une exclue qui exprime sa déchirure à travers le cri.

Mais le regard ne se limite pas à être le soutien du désir. Son rôle est d'autant plus notable qu'il participe activement à l'effet *point de vue* dans la narration. En effet, le narrateur Jacques Hold raconte d'après le témoignage de Tatiana Karl ce fameux bal auquel il n'a pas assisté. Pour ce faire, il cesse d'être commentateur, de sorte que le *Présent* de discours, si fréquent dans les commentaires de l'incipit, n'apparaît qu'une seule fois: «(...) c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein» (RL: 16)⁵. La voix agit exclusivement sur le plan énonciatif de la narration classique, c'est-à-dire sur le plan non embrayé, où le *Passé simple* alterne avec l'*Imparfait* et le *Plus-que-parfait*:

Lol sans aucun doute s'aperçut de ce changement. Elle se trouva transportée devant lui, parut-il, sans le craindre ni l'avoir jamais crain, sans surprise, la nature de ce changement paraissait lui être familière: elle portait sur la personne même de Michael Richardson, elle avait trait à celui que Lol avait connu jusque-là. (RL: 17)

Ainsi décrit, le récit du bal au Casino de T. Beach peut être considéré comme un énoncé narratif tout à fait conventionnel, si ce n'est que certaines occurrences du *Plus-que-parfait*, là où le *Passé simple* semblerait plus pertinent, surprennent un lecteur attentif:

Il (Michael Richardson) s'était arrêté, il avait regardé les nouvelles venues, puis il avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle.

Elles avaient traversé la piste et s'étaient dirigées dans cette même direction. (RL: 15)

La première danse terminée, Michael Richardson s'était rapproché de Lol comme il avait toujours fait jusque-là. Il y eut dans ses yeux l'imploration d'une aide, d'un acquiescement. Lol lui avait souri. (RL: 19)

Quelle signification peut-on tirer de ces emplois singuliers du temps composé dans des contextes au *Passé simple*?

Michael Richardson se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on prenait peur à l'idée qu'il aurait pu être éconduit. Lol, suspendue, attendit, elle aussi. La femme ne refusa pas.

Ils étaient partis sur la piste de danse. Lol les avait regardés (...). (RL: 18)

5 On retrouve également le *Présent* dans des incises, comme «raconte Tatiana» (RL: 15), et dans un discours rapporté direct de Michael Richardson («—Il faut que j'invite cette femme à danser» [RL: 18]). Il existe aussi un *Présent générique*, employé par le narrateur pour commenter le regard de Lol: «(...) une femme dont le coeur est libre de tout engagement, très âgée, regarde ainsi ses enfants s'éloigner» (RL: 18).

Dans son analyse du *Ravissement*, Madeleine Borgomano (1997: 37) remarque aussi cette fréquence du *Plus-que-parfait* et en donne une interprétation exclusivement temporelle: «Le plus-que-parfait domine largement, produisant un effet de recul dans le temps et de reconstitution d'un passé achevé, toujours déjà perdu». Certes, le *Plus-que-parfait*, en tant que temps composé du passé, est une forme apte à exprimer l'antériorité des événements ainsi que l'accomplissement des procès, mais dans la séquence narrative du bal, sa fonction n'est pas exclusivement chronologique. En effet, outre cette fonction temporelle et cette valeur aspectuelle de base, qui contribuent à situer la nuit de T. Beach dans un passé révolu, à jamais perdu, en dépit des vaines tentatives de Lol pour le ressusciter, ce tiroir verbal exerce également une fonction pragmatique dont la visée est d'«actionner les ressorts des jeux de perspective dans le mécanisme complexe qu'on appelle traditionnellement le *point de vue* narratif» (Fleischman, 1992: 118). Pour pouvoir justifier ce rôle du *Plus-que-parfait* dans le va-et-vient des points de vue qui structurent la perspective d'un texte narratif, il faudra tenir compte du fait qu'il s'agit d'un temps caractérisé également par sa valeur aspectuelle *sécante* ou *cursive*⁶. Ceci implique que le locuteur n'envisage pas le procès exprimé dans l'énoncé de manière globale ou épistémique, mais sous la modalité perceptuelle⁷. En conséquence, le *Plus-que-parfait*, tout comme l'*Imparfait*, peut produire un débrayage énonciatif qui permet de représenter les pensées et les perceptions d'un personnage⁸.

Cette constatation autorise à considérer que certaines occurrences du *Plus-que-parfait* dans le récit du bal servent à exprimer la manière dont le locuteur-narrateur Jacques Hold présente la relation de l'énonciateur-focalisateur Tatiana Karl aux événements et que, de ce fait, elles favorisent également l'insertion de la voix de l'amie de Lol dans certains passages. Jusqu'ici, rien d'étonnant puisque Tatiana est le seul témoin dont dispose Jacques Hold pour reconstruire le ravissement de Lol, ce qui est manifesté textuellement par la mention réitérée du prénom *Tatiana* dans le discours auctorial⁹. Aussi, l'en-

6 Nous employons la terminologie de Norbert Dupont (1986: 61-90) qui suit lui-même les idées de F. Rundgren et de Denis Paillard. L'aspect cursif implique que «le locuteur se place à l'intérieur de l'action, l'analyse et s'y engage» tandis que l'aspect constatif suppose que «le locuteur se place à l'extérieur de l'action, ne l'analyse pas et ne s'y engage pas» (Dupont, 1986: 68-69). On pourra consulter également l'étude de Wilmet (1980: 57), qui considère que l'aspect du *Plus-que-parfait* est «sécant extensif».

7 Nous suivons ici les idées de Vogelee (1994), pour qui il existe deux manières d'accéder à l'information décrite dans l'énoncé: la modalité épistémique, qui suppose un accès véhiculé par un savoir, produit d'une conceptualisation des perceptions, et la modalité perceptuelle, où la relation cognitive est établie uniquement à partir d'une perception.

8 Cf. Rabatel (1998: 19-59) et (2001: 153): «(...) la perception représentée résulte (...) d'un débrayage énonciatif construit par l'opposition entre les premiers et les deuxièmes plans du texte, grâce aux formes de visée sécante (...)».

9 «raconte Tatiana» (RL: 15), «se rappelait clairement Tatiana» (RL: 15), «pensa Tatiana» (RL: 16), «Tatiana la trouva elle-même changée» (RL: 17), «Tatiana l'avait bien vu agir» (RL: 18), «Tatiana avait compris» (RL: 19), «Tatiana avait vu» (RL: 19), «Tatiana, sa meilleure amie» (RL: 20),

trée d'Anne-Marie Stretter et de sa fille au Casino de T. Beach est-elle décrite à partir des paroles de Tatiana:

La femme la plus âgée s'était attardée un instant à regarder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant vers la jeune fille qui l'accompagnait. Sans aucun doute possible celle-ci était sa fille. Elles étaient grandes toutes les deux, bâties de même manière. Mais si la jeune fille s'accommodait gauchement encore de cette taille haute, de cette charpente un peu dure, sa mère, elle, portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. Son élégance et dans le repos, et dans le mouvement, raconte Tatiana, inquiétait. (RL: 15)

De même, la représentation des souvenirs et des pensées de l'amie de Lol ménage l'irruption de fragments au style indirect libre ainsi que l'emploi de la modalité interrogative et de certaines unités lexicales subjectives:

Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. Qui était-elle? On le sut plus tard: Anne-Marie Stretter. Était-elle belle? Quel était son âge? Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignorée? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout. Mais comme celle-ci était gracieuse, de même façon qu'elle. Leur marche de prairie à toutes les deux les menait de pair où qu'elles aillent. Où? Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. (RL: 15-16)

Dans l'énonciation de la scène du bal, une narration *objective*¹⁰ alterne donc avec une narration où les formes de visée sécante traduisent la subjectivité des perceptions et de la mémoire de Tatiana, sources du savoir auctorial. Or, si dans les cinq premières pages (RL: 15-19) le prénom de Tatiana apparaît à maintes reprises afin de rappeler que ce personnage est le sujet de conscience qui oriente la perspective, dans la dernière partie de la séquence (RL: 20-22), il s'établit une distance entre le personnage et le narrateur, car celui-ci suscite une dissonance par la mention du patronyme «Karl», précédé

«c'était Tatiana qui» (RL: 20). Selon Rabatel (1998: 62), «le premier embrayeur du point de vue du personnage est la mention du nom propre du focalisateur», de sorte que «l'attribution des perceptions et/ou des pensées représentées est d'autant plus aisée que le nom propre est mentionné, voire répété». (Rabatel, 1998: 68-69).

10 *L'objectivité* de l'énoncé narratif se trouve dans les premiers plans, «objectifs en ceci que la succession des procès temporels est censée se dérouler de manière homologue à celle des faits, c'est-à-dire indépendamment d'un point de vue quelconque du locuteur» (Rabatel, 1998: 51). Cette objectivité est assurée par l'emploi du *Passé simple*: «le prétérit ne participe pas du vécu, restant détaché du locuteur» (Fleischman, 1992: 123).

du syntagme «cette autre jeune fille», dans un contexte au *Passé simple*: «L'orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide. Il ne resta que quelques couples, dont le leur et, derrière les plantes vertes, Lol et cette autre jeune fille, Tatiana Karl» (RL: 20).

Par la suite, la désignation onomastique ne survient qu'une seule fois, mais non pas comme sujet d'un verbe de perception ou de pensée: «Qui avait pu prévenir la mère de Lol de ce qui se passait au bal du casino de T. Beach cette nuit-là? Ça n'avait pas été Tatiana Karl, Tatiana Karl n'avait pas quitté Lol V. Stein» (RL: 21).

Malgré l'omission du nom propre, les formes verbales de la représentation ne sont pas abandonnées et la fin du bal est racontée sous la modalité du *voir*. Il se produit un effet de brouillage de la perspective narrative qui estompe les contours du sujet de conscience et introduit un point de vue «flottant»¹¹ dans l'énoncé:

Ils s'étaient silencieusement contemplés, longuement, ne sachant que faire, comment sortir de la nuit.

À ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant. (RL: 21)

Dans d'autres cas, l'objectivité de l'aoriste se mêle à la subjectivité du temps composé, comme dans les deux phrases suivantes, qui se succèdent dans l'énoncé avec des temps verbaux différents, malgré leur structure syntaxique similaire: «Quand la mère de Lol découvrit son enfant derrière les plantes vertes, une modulation plaintive et tendre envahit la salle vide. Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table» (RL: 21).

L'emploi des formes de visée sécante en l'absence de sujet focalisateur présuppose l'émergence d'un point de vue à l'origine duquel se situe le narrateur¹², mais de façon illusoire ici, puisque Jacques Hold n'a pas assisté au bal. Dès lors, il devient un *ravisser* du point de vue de Tatiana Karl, car il s'empare du souvenir de ses perceptions et présente de manière perceptuelle ce qu'il n'a pu voir. Il en résulte une narration ambiguë, caractérisée par son instabilité. Bien que son analyse s'appuie sur l'opposition *histoire/discours* établie par Benveniste, sans tenir compte du maniement des points de vue, Ropars-Wuilleumier en arrive à une conclusion semblable:

11 «(...) en l'absence de nom propre (...) les perceptions sont comme *flottantes*, parce que le lecteur ne sait s'il faut les attribuer à un personnage focalisateur ou au narrateur» (Rabatel, 1998: 62).

12 «du fait de la représentation des perceptions, se construit par un ensemble de présuppositions convergentes la forte présence d'un sujet de conscience auquel coréfèrent ces perceptions représentées» (Rabatel, 1998: 119). C'est pour cette raison que Madeleine Borgomano (1997: 47) affirme que «même si, dans le récit du bal, le *je* du narrateur s'est provisoirement effacé, il reste à l'arrière-plan. (...) le narrateur, sujet du discours, est aussi le sujet du point de vue dominant».

Le flottement dans les temps qui caractérise ainsi la scène du bal est d'autant plus intéressant à relever que le narrateur ne se représente plus en *je* à ce moment du texte; la voix du récit s'inscrit alors obliquement, ni dans un temps ni dans l'autre, mais avant tout par leur montage; donc dans les oscillations temporelles d'un texte où la position narrative paraît d'autant plus cruciale à évaluer qu'elle se définit par l'instabilité et l'hésitation. (Ropars-Wuilleumier, 1986: 85)

Le bal devient ainsi un événement «toujours déjà raconté, toujours à raconter» (Ropars-Wuilleumier: 86), un événement fuyant, vacillant sur l'espace de la remémoration, mais toujours prêt à basculer dans une fiction au deuxième degré, une fiction dans la fiction qui va déteindre sur l'histoire de Lol et de Jacques Hold. Sa précarité narrative annonce pareillement l'impossibilité pour Lol d'accéder à la mémoire de cet instant inouï et de le revivre dans le champ de seigle, si bien que, lors du dernier voyage au Casino municipal, Jacques Hold peut constater que: «Un calme monumental recouvre tout, engloutit tout. Une trace subsiste, une. Seule, ineffaçable, on ne sait pas où d'abord. Mais quoi? ne le sait-on pas? Aucune trace, aucune, tout a été enseveli, Lol avec le tout» (*RL*: 181).

En même temps, cette fragilité favorise l'effacement du bal par le biais de sa répétition textuelle. À force d'être redondante, la scène établit «une ouverture sur un possible narratif indéfiniment poursuivi» (Bardèche, 1997: 284), ouverture qui débouche sur un vide, sans doute celui de la piste de danse, dans une éternelle répétition: «(Lol) souhaite une interruption dans la sempiternelle répétition de la vie» (*RL*: 145).

Car le bal de T. Beach, matière de tous les on-dit du *Ravissement*, n'appartient pas à l'histoire du récit, mais à sa préhistoire. Il ne peut donc être traité que comme souvenir —ce qui est impossible pour une Lol dépossédée de mémoire—, ou comme objet de métanarration —ce qui est impossible pour un narrateur dépourvu de savoir. Il figure alors «l'événement indescriptible que l'on ne peut se rappeler et qu'on ne peut oublier, mais que l'oubli retient —le désir nocturne de se retourner pour voir ce qui n'appartient ni au visible ni à l'invisible, c'est-à-dire de se tenir, un instant, par le regard au plus près de l'étrangeté» (Blanchot, 1969: 567).

Bibliographie

- Bardèche, M.-L. (1997): «Répétition, récit, modernité», *Poétique*, 111, 261-287.
- Blanchot, M. (1969): *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris.
- Borgomano, M. (1985): *Duras. Une lecture des fantasmes*, Petit Roieux/Cistre, Paris.
- (1997): *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris.
- Dubar, C. (1998): «L'invitation à la danse: la construction du couple dansant», in Montandon, A. (dir.): *Sociopoétique de la danse*, Anthropos, Paris, 535-548.
- Dupont, N. (1986): «Les valeurs aspectuo-temporelles du passé composé dans le système de l'indicatif», in Remi-Giraud, S. et Le Guern, M. (dirs.): *Sur le verbe*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 61-90.

- Duras, M. (1982 [1964]): *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris.
- Fleischman, S. (1992): «Temps verbal et point de vue narratif», *Études littéraires*, 24, ½, 117-134.
- Gauthier, X. (1975): «La danse, le désir», *Cahiers Renaud-Barrault*, 89, 23-32.
- Montandon, A. (1998): «Pour une sociopoétique du chronotope: la scène de bal chez Théophile Gautier», *Littérature*, 112, 14-25.
- Rabatel, A. (1998): *La Construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Paris-Lausanne.
- (2001): «Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue», *Poétique*, 126, 151-172.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1986): «Contretextes ou le jeu de voix chez Marguerite Duras», *Revue des sciences humaines*, 73, 202, 79-102.
- Tomiche, A. (1998): «Le bal chez Marguerite Duras (Du *Ravissement de Lol V. Stein* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*)», in Montandon, A. (dir.): *Sociopoétique de la danse*, Anthropos, Paris, 389-407.
- Vogeleer, S. (1994): «Le point de vue et la valeur des temps verbaux», *Travaux de linguistique*, 29, 39-58.
- Wilmet, M. (1980): «Aspect grammatical, aspect sémantique et aspect lexical: un problème de limites», in David, J. et Martin, R. (éds.): *La notion d'aspect*, Centre d'Analyse syntaxique, Université de Metz, 51-68.

Polifonía, intertextualidad y architextualidad en *La Chevelure* de Maupassant

Juan Herrero Cecilia
Universidad de Castilla-La Mancha

1. La polifonía o la pluralidad de perspectivas ideológicas en *La Chevelure* de Maupassant

Entendemos el concepto de *polifonía* desde la perspectiva adoptada por Bajtín cuando identifica el universo de la novela con la acción del hombre asociada al «discurso», a una «posición ideológica definida» (1978: 154), *representada* estéticamente y confrontada a otras posibles *voces* o perspectivas: «L'action d'un héros de roman est toujours soulignée par son idéologie: il vit, il agit, dans son monde idéologique à lui (non pas un monde épique et «un»), il a sa propre conception du monde, incarnée dans ses paroles et dans ses actes» (Bakhtine, 1978: 155).

Aunque *La Chevelure* (1884) de Maupassant no sea específicamente una novela sino un breve relato de ficción relacionado con la estética del género fantástico, la historia narrada en esta obra puede ser enfocada desde la teoría de la «polifonía» tal como la concibe Bajtín. Para realizar este enfoque, habrá que poner de relieve las diferentes *voces* o perspectivas ideológicas que el autor ha representado artísticamente en el interior del texto. Cada una de esas voces asumirá un discurso interpretativo propio desde el cual adquiere sentido la extraña historia vivida por el personaje principal.

En *La Chevelure*, el autor ha distribuido las voces de los personajes siguiendo una configuración narrativa especial basada en el procedimiento de la *autenticación* de la ficción que se apoya, a su vez, en la estrategia del *relato dentro del relato*¹. Tenemos, por un lado, un primer nivel narrativo englobante a cargo de un *narrador editor* que narra en primera persona su propia historia como actor *testigo*, que ha sido invitado por el médico de un

1 De la estrategia narrativa del «relato dentro del relato», nos ocuparemos más adelante al abordar el tema de la *intertextualidad*.

asilo psiquiátrico a conocer a un hombre que se encuentra allí recluido y que es designado como el *loco*: «Et le fou, assis, sur une chaise de paille, nous regardait d'un oeil fixe, vague et hanté» (Maupassant, 1987: 73). Por otro lado, dentro de la situación narrada en el relato primero, viene a inscribirse un segundo nivel narrativo. En efecto, después de observar el aspecto del «loco» recluido en un celda del asilo psiquiátrico, el médico le dice al narrador editor que ese hombre ha escrito un «diario», y le propone que lo lea para que luego le dé su opinión: «Lisez, dit-il, et vous me direz votre avis» (1987: 74).

De esta manera, la historia del personaje principal es presentada al lector como un *documento* autobiográfico escrito por el mismo personaje. Este tipo de *incipit* suscita la curiosidad del lector, que se siente intrigado ante un enigmático personaje catalogado de «loco» desde el principio, y cuya historia va a ser *evaluada* ideológicamente por dos *testigos* (el médico y el narrador editor) antes de ser narrada por el protagonista desde su propia perspectiva ideológica. La historia principal es enfocada, por lo tanto, en el conjunto del texto, por tres *voces* o perspectivas diferentes que pasamos a analizar a continuación.

1.1. Las voces o perspectivas ideológicas en el relato englobante

1.1.1. El discurso interpretativo del narrador editor

La actitud del narrador editor ante el personaje catalogado como «loco» asume la perspectiva de los espíritus sensibles que se sienten impresionados ante la misteriosa realidad de las fuerzas oscuras y profundas, que se agitan en el interior del alma humana, y que impulsan al individuo hacia comportamientos dominados por la pura dinámica del Deseo, o por las obsesiones del Inconsciente. Ve, en efecto, en el aspecto demacrado y alucinado del hombre encerrado en la celda, un ejemplo inquietante del poder devorador de una Idea fija e «Invisible» que se ha convertido en Pasión irrefrenable y que va, poco a poco, destruyendo su cuerpo y bebiendo su sangre. Se trata del enigma inquietante y superracional de un ser humano «poseído» y aplastado por un «Sueño»: «Quel mystère que cet homme tué par un Songe! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes?» (1987: 73).

La actitud interpretativa del narrador editor se centra en el misterio del alma humana que se deja devorar por sus propias obsesiones. Esta actitud no es un acto de reprobación, porque la dolorosa y trágica historia del «loco» podría ocurrirle a cualquier individuo sensible y soñador que, atraído por el encanto evocador de ciertos objetos hermosos y sugestivos, se dedique a cultivar la fantasmagoría erótica que emana de ellos convirtiéndola en una Idea fija que le absorbe y le destruye. Por eso, al final del texto, cuando el narrador editor vuelve a asumir la narración de su visita al asilo, y llega a tocar con

sus manos la enigmática y seductora *cabellera* que había fascinado al «loco», se siente él mismo fascinado por su encanto y, en su interior, surgen oscuras y tentadoras sensaciones: «Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse» (Maupassant, 1987: 80).

1.1.2. El discurso interpretativo del médico

El médico alienista encarna, en el universo del texto, el discurso racionalista de la ciencia. Para él, el hombre encerrado en la celda del asilo psiquiátrico constituye un caso evidente de enfermedad mental. Su patología es definida de la manera siguiente: «Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile» (1987: 73).

A diferencia de la perspectiva adoptada por el narrador editor, para el médico alienista, la «locura erótica» que sufre el personaje no presenta ningún misterio, ninguna dimensión suprarracional relacionada con el enigma espiritual de la identidad del alma humana que sueña y desea la armonía plena, pero se encuentra dominada por fuerzas oscuras que la acaban destruyendo y encerrando en el círculo de sus propias obsesiones. La perspectiva ideológica del médico se apoya en los criterios que trazan una frontera entre lo considerado racional y lo considerado irracional o *anormal*. Por eso, el relato que ha escrito el «loco» es enfocado por él como una prueba «palpable» de su «locura erótica y macabra»: «Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable» (1987: 73-74).

1.2. La voz del narrador-personaje en el relato insertado

El narrador de este relato insertado es un esteta, un soñador que narra en primera persona su propia historia: una extraña aventura de amor y muerte. Afirma que hasta los 32 años vivió «sin amor», sin sentir especial atracción por ninguna mujer, pero a esa edad, «l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière». Es consciente de que es mejor amar que no amar, pero sabe que el amor es también algo «terrible»: «C'est meilleur d'aimer, mais terrible» (1987: 74). El resultado de su extraña búsqueda erótica mantiene una estrecha relación con su sensibilidad exaltada y soñadora y con su ideología personal o su particular visión de la misteriosa realidad de la vida y del mundo. En efecto, según afirma en su relato, se siente especialmente atraído por el encanto evocador y erótico de los muebles y objetos antiguos. Las mujeres hermosas del pasado le obsesionan: «Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois» (1987: 75). Pero siente un miedo atroz a la muerte y a la nada: «Je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure. Mais elle va, elle va, elle passe, elle

me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais» (1987: 75). Por eso, desea mantenerse unido al Eros eterno: «Oh! la beauté, les sourires, les caresses jeunes, les espérances! Tout cela ne devrait-il pas être éternel! (...) Le baiser est éternel, lui! Il va de lèvres en lèvres, de siècle en siècle, d'âge en âge» (1987: 75).

Fascinado por el sugestivo erotismo que desprende el contacto de una cabellera que debió pertenecer a una hermosa mujer, el personaje va a dejar fluir con fuerza el dinamismo del deseo y de la imaginación soñadora convirtiéndose en una idea fija la esperanza de reencontrar a la enigmática mujer muerta. Y una noche, creará percibir y sentir que Ella ha vuelto para ser amada y poseída por él: «Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits» (1987: 79). El personaje piensa que su vida ha quedado transformada y no duda en pasear a la mujer-cabellera por toda la ciudad atrayéndose la reacción hostil de la sociedad: «Mais on l'a vue (...). On me l'a prise. Et on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur» (1987: 80). Esto tendrá como consecuencia el encierro del personaje en el asilo psiquiátrico donde, «poseído» por un Idea fija, y «desposeído» de la cabellera, sufre con angustia y desquiciamiento la separación de su «amada».

Estas son las tres «voces» o las tres perspectivas ideológicas contrapuestas que el autor ha puesto en escena dentro del universo del texto. Partiendo de ellas, el lector tendrá que asumir su propia interpretación, y tendrá que percibir también cuál puede ser la actitud del autor creador más allá de cada una de estas voces. La palabra indirecta de Maupassant, a través de este relato literario, podría estar señalando que el extraño e inexplicable poder de fascinación y de alienación que domina al personaje no debe ser considerado como un caso excepcional de *locura*, sino como un símbolo de una realidad más profunda: la fuerza enigmática de lo Irracional que amenaza con destruir la identidad espiritual del ser humano absorbiendo la energía del alma sensible y soñadora.

2. La intertextualidad en *La Chevelure*

Entendemos la *intertextualidad* desde la perspectiva que expone Genette en *Palimpsestes* (1983), es decir como la presencia efectiva de uno o de varios textos dentro de otro texto. Esa presencia puede operar por medio de procedimientos y de modalidades diversas (cita directa o indirecta, plagio, alusión más o menos directa o indirecta, etc.). Pero lo importante es ver cómo unos textos vienen a integrarse dentro de otros textos y observar qué función desempeña esa integración y qué tipo de relación se instaura a través de ella. En *La Chevelure* podemos observar tres tipos diferentes de intertextualidad. El primer tipo está relacionado con los niveles narrativos (relato dentro del relato). El segundo es una cita directa de un texto de Villon, y el tercero tiene que ver con el título del relato (paratexto). Este parece, en efecto, un eco del poema de Baudelaire titulado «La chevelure», y podría hacer alusión también al poema en prosa

titulado «Un hémisphère dans une chevelure». Pero conviene señalar que en estos dos textos de Baudelaire, el poder de evocación emana de la cabellera de una mujer viva (la amada), y remite a la estética de las *correspondencias*. El olor y el color de la cabellera se convierte en una «selva aromática», en un «negro océano» que despierta, en el alma soñadora del sujeto enunciador, recuerdos idealizados y vivencias olvidadas, «tout un monde lointain, absent, presque défunt» (Baudelaire, 1980: 19).

2.1. La estrategia narrativa del relato insertado dentro del relato

Maupassant recurre con frecuencia en sus cuentos a la estrategia narrativa del «relato en el relato», como se puede comprobar, por ejemplo, en *Madame Baptiste*, *Le Loup*, *Sur l'eau*, *Le Tic*, *L'Enfant*, *Apparition*, *Magnétisme*, etc. Esta estrategia (que ya había sido empleada anteriormente por otros escritores como Hoffmann, por ejemplo, en *Historia de fantasmas* y en otros cuentos, o como Nodier en *La Fée aux miettes*) no solo permite «autenticar» ante el lector la ficción de la historia principal ofreciéndola como un «testimonio» contado por alguien a un narratario intratextual, o como un «documento» que ha llegado a las manos del narrador editor, sino que permite además introducir una actividad de *evaluación* del sentido de esa historia. Esta podrá ser «evaluada», en efecto, por el narrador intradieгético (*Sur l'eau*, *Apparition*), por su auditorio (*Magnétisme*), o por los que han conocido el «diario» o el «cuaderno» de notas escrito por el personaje principal, como ocurre en *La Chevelure* y en *Un Cas de divorce*.

Pero la estrategia del «relato en el relato» funciona en *La Chevelure* de una manera especial. En efecto, el lector percibe fácilmente que no se trata de dos relatos meramente *yuxtapuestos*, sino también complementarios, ya que el relato englobante contribuye a informar sobre el *estado final* al que ha llegado el personaje principal, cuya historia será narrada por él mismo desde la fase de *situación inicial* hasta la fase de la *resolución*, en el relato insertado. Así, el «esquema quinario» de la *secuencia narrativa*, que organiza la puesta en intriga de todo relato (Adam, 1992: 45-74), funciona, en *La Chevelure*, repartido en dos textos pertenecientes a dos narradores diferentes:

a) El relato insertado del narrador-personaje principal, que narra las siguientes fases de su historia: *Situación inicial*, *Complicación*, *Dinámica de la Acción/Evaluación* y *Resolución*.

b) El relato englobante del narrador editor, que completa la narración de la misma historia ofreciendo al lector la fase del *Estado final* y la *Moraleja* o la *Evaluación global* del sentido de esa historia.

2.2. El texto de François Villon citado por el narrador-personaje

La cita de los versos de Villon («Dictes-moy où, ne en quel pays/est Flora, la belle Romaine/Archipiada, ne Thais», etc.) pertenece a la «Ballade des Da-

mes du temps jadis» que se encuentra en *Le Testament*, y que remite al topos medieval del «Ubi sunt?», es decir al lamento del alma ante lo efímero de la vida y el enigma del Destino de los seres humanos. Esta cita entra en el texto motivada por la sensibilidad soñadora del narrador que se siente obsesionado por las bellas mujeres muertas que amaron en el pasado: «J'aime de loin toutes celles qui ont aimé» (p. 75). Esa tendencia se agudiza ante la fascinación que ejerce sobre él la cabellera encontrada: «Il me semble qu'elle m'agitait, comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans» (p. 77). Y esto le lleva a creer que «j'avais vécu autrefois déjà, que j'avais dû connaître cette femme» (p. 78). Es entonces cuando surgen en sus labios, «como un sollozo», los versos de Villon para expresar un doloroso sentimiento de nostalgia y de desesperación ante la misteriosa fatalidad de la belleza efímera y del poder destructor del tiempo («Mais où sont les neiges d'antan?»). Pero el narrador los orienta en la dirección de reaccionar contra lo inevitable queriendo recuperar en el presente el encanto del pasado, es decir, reforzando su obsesión y alimentando lo que dará lugar más tarde a una alucinación. En efecto, después de citar los versos de Villon, el narrador afirma lo siguiente: «Quand je rentrai chez moi, j'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille; et je la repris, et je sentis en la touchant, un long frisson qui me courut dans les membres» (1978: 78).

3. Las dimensiones de la architextualidad en *La Chevelure*

Por *architextualidad* hay que entender, según Genette (1983), la relación que existe entre un texto concreto y el *género* al que pertenece ese texto. Los géneros, como han puesto de relieve Bajtín (1984), Rastier (1989) y Adam (1999), entre otros, son modelos de producción y de interpretación de los textos que surgen dentro de las diversas prácticas discursivas existentes en una sociedad o en una cultura. Los textos literarios se escriben respetando las normas estéticas de los géneros, o bien modificándolas de alguna manera, o subvirtiéndolas.

Habría que observar ahora, aunque sea brevemente, en qué medida *La Chevelure* de Maupassant se adapta a la estética del género fantástico² (y más concretamente al subgénero del relato fantástico de Amor y Muerte) y en qué medida este relato actualiza al mismo tiempo la estética de otro subgénero que corresponde al cuento fantástico de Locura, relacionado con el enigma supraracional de la psicosis y de la angustia interior del alma del personaje; pero la extensión limitada de esta comunicación no nos permite desarrollar estos temas. Nos limitaremos a señalar que Maupassant ha profundizado en la estética del género fantástico («architexto») explorando la dimensión inquietante de las fuer-

2 Sobre la estética del género fantástico, remitimos a nuestro estudio: Herrero Cecilia, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

zas oscuras de lo Irracional, y el miedo a lo Invisible y lo desconocido; fuerzas que se apoderan del alma del ser humano encerrada en el círculo estrecho de sus propias obsesiones y de sus propias angustias. Por eso, *La Chevelure* es un relato atípico de Amor y Muerte inscrito en la estética inquietante del misterio de la Locura³. En *La Chevelure*, a diferencia de las enamoradas «muertas» de Gautier y de Villiers, y de la Belkiss de *La Fée aux miettes* de Nodier, la mujer que «vuelve» no tiene rostro ni identidad personal. Su presencia no se traduce en una relación de diálogo con el personaje que ha «recuperado» su amor. Este solo la percibe y la describe desde una perspectiva meramente corporal y sensual (p. 79). El lector puede fácilmente deducir que la recuperación de la «bella Muerta» no ha sido más que el efecto de una alucinación producida por la fantasmagoría erótica, por el poder de sugestión que desprende el *tacto* de una hermosa cabellera de mujer convertida en culto fetichista. Esta Obsesión se apodera del alma del personaje, y destruirá su cuerpo, cuando sea *encerrado* en una celda y quede «desposeído» de la enigmática cabellera.

Podríamos concluir diciendo que los relatos fantásticos de Maupassant presentan una estrecha relación con el deseo de escapar del misterio de la soledad radical en la que se encuentra enclaustrado el espíritu del ser humano. Esto lo formula con claridad el personaje principal de *Solitude* cuando afirma: «Parmi tous les mystères de la vie humaine, il en est un que j'ai pénétré: notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement *seuls*, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude» (Maupassant, 1987: 67-68)⁴.

Bibliografía

- Adam, J. -M. (1992): *Les textes: types et prototypes*, Nathan, París.
- (1999): *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, París.
- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París.
- (1984): *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, París.
- Baudelaire, Ch. (1980): *Les Fleurs du mal*, en *Oeuvres Complètes*, Laffont, París.
- Fonyi, A. (1987): «L'Inconsistant. Approches du fantastique de Maupassant», en Maupassant, G. de: *Apparition et autres contes d'angoisse*, (edición de Antonia Fonyi), Flammarion, París, 5-30.
- Genette, G. (1983): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, París.
- Maupassant, G. (1987): *Apparition et autres contes d'angoisse*, Flammarion, París.
- Herrero Cecilia, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Ponnau, G. (1997 [1990]): *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, París.
- Rastier, F. (1989): *Sens et textualité*, Hachette, París.

³ Ver a este respecto: Ponnau (1997 [1990]).

⁴ Sobre la dinámica ambivalente del deseo y la fuerza destructiva de la psicosis en los relatos fantásticos de Maupassant, ver Fonyi (1987).

En suivant les traces de Calderón: l'innovation dans la comédie en France par Antoine Le Métel d'Ouille

Farida M^a Höfer y Tuñón

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)/Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Le Siècle d'Or espagnol a été, comme on le sait, une époque d'épanouissement dans tous les domaines de l'art: dans la peinture —pensons à Velázquez—, dans l'architecture —El Escorial et le Palais du Buen Retiro ont été construits à ce moment— et surtout dans la littérature: Cervantes a présenté la «novela nueva», Góngora la «poesía nueva» et Lope de Vega et son école la «comedia nueva». Ce qui nous intéresse dans le contexte de ce congrès c'est surtout ce dernier genre qui ne va pas continuer à se développer uniquement en Espagne au long du XVII^e siècle, mais qui aura aussi une influence sur le théâtre au-delà des Pyrénées: en France.

C'est un fait que le théâtre espagnol s'est développé depuis le Moyen Âge, tout au long du XVI^e siècle pour aboutir au début du XVII^e à une apogée grâce à l'œuvre de Lope de Vega et ses contemporains, puis grâce à celle de Calderón de la Barca et de ses contemporains à lui, qui ont enrichi la scène espagnole jusqu'aux années 1680. Par conséquent l'Espagne était habituée depuis longtemps au théâtre —il faisait partie de sa culture nationale. En effet, le théâtre en Espagne était fréquenté par tout le monde et tous les jours; dès lors l'usure des comédies était rapide et la demande de nouvelles pièces énorme. Cela explique certainement le fait que le théâtre espagnol du Siècle d'Or se distingue de celui des autres pays européens par une richesse incomparable de textes: entre 10.000 et 30.000 pièces ont été écrites et représentées au cours des XVI^e et XVII^e siècles¹ —une production énorme! En outre, en Espagne le public ne provenait pas d'une élite sociale ou culturelle distinguée, il s'agissait plutôt du simple peuple qui cherchait dans le théâtre une distraction et un divertissement.

Tout autre était la situation en France. Au contraire de l'Espagne, dans la France du XVII^e siècle commençait à naître un intérêt pour le théâtre. Jusqu'alors

1 Cf. Tietz (1997: 152).

la haute société avait préféré s'amuser en conversations et en bals et ce n'est que grâce à l'intérêt proclamé par le Cardinal de Richelieu pour le théâtre que va se former cette nouvelle institution de passe-temps culturel pour la «haute société». C'est-à-dire que, si en Espagne nous avons un théâtre national et populaire, en France c'était le théâtre de la Cour qui était en train de s'épanouir. Très à la mode étaient au début du siècle les tragédies, mais surtout les tragi-comédies et les pastorales. Le genre de la comédie a commencé à renaître dans les années 30, lorsque Corneille et Rotrou ont fait représenter leurs premières comédies et elle a commencé à se développer surtout à partir des années 40 avec ce qui va être la nouvelle mode de la comédie «à l'espagnole».

Antoine Le Métel d'Ouille a été le premier à en prendre l'initiative, lorsqu'il a fait représenter en 1638 *L'Esprit follet*. Il s'agit d'une sorte d'adaptation d'une «comedia» de Pedro Calderón de la Barca, par laquelle il a inauguré ce nouveau type de comédie. Mais qu'est-ce qu'exactement que la comédie «à l'espagnole»? Une traduction? Une adaptation? J'ai déjà avancé dans le titre de ma communication qu'il s'agit d'une innovation: or, comment d'Ouille a-t-il, à travers la «comedia» espagnole, réussi à innover dans le cadre esthétique de la comédie française?

Certes, il faut tenir compte du fait que Rotrou s'était déjà inspiré vers la fin des années 20 du théâtre espagnol en écrivant des pièces de différents genres, notamment des tragi-comédies. Et Corneille, lui aussi, s'était inspiré de la littérature voisine pour créer *Le Cid*. La singularité des premières pièces de d'Ouille consiste cependant dans le fait qu'il s'est centré sur une sorte très particulière de «comedia»: celle qui donnait une comédie sur la scène française². Et les «comedias» qui lui semblent avoir paru le plus propices pour y parvenir étaient les «comedias de capa y espada» que Francisco de Bances Candamo définit de la façon suivante: «Las (comedias) de capa y espada son aquéllas cujos personajes son sólo caualleros particulares, como Don Juan, v Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»³.

En effet, c'est ce type de comédie surgi d'une telle sorte de «comedia» qui va plaire au public français à partir des années 40: les femmes voilées, les galants qui tombent follement amoureux d'une belle inconnue, les jeunes filles bien gardées mais assez rusées pour organiser un rendez-vous avec l'homme qu'elles aiment, les jeunes hommes cachés dans la maison de leur bien-aimée pour ne pas être remarqués d'un père ou d'un frère trop sévère, les tirades de jalousie et les déclarations d'amour... voilà le répertoire qui plaisait au pu-

2 En effet, il faut préciser que le terme de «comedia» au XVII^e siècle ne correspond pas au sens français de «comédie». Dans le théâtre espagnol, il n'existait pas de différence entre les genres de la tragédie et de la comédie tels qu'ils étaient en train de s'établir en France: «comedia» désignait toute pièce de théâtre, ne faisant pas distinction entre un sujet sérieux ou comique, un sujet historique ou fictif, une fin heureuse ou malheureuse.

3 Bances Candamo, F. de (1970): *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, (édition de Duncan W. Moir), Tamesis Books, Londres, p. 33.

blic français de l'époque et que l'on trouve aussi repris dans la comédie *Les Fausses Vérités* de d'Ouille, que nous allons prendre comme exemple de comédie «à l'espagnole».

Les Fausses Vérités (1643⁴) est la deuxième pièce que d'Ouille crée en s'inspirant du théâtre au-delà des Pyrénées. Comme pour sa première pièce, *L'Esprit follet* (1642), dont le sujet est tiré de la célèbre *Dama duende* (1636), il s'inspire à nouveau d'une comédie de Calderón de la Barca: cette fois-ci de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1636⁵). Le sujet de cette pièce espagnole est complètement repris dans celle de d'Ouille, il n'y a aucun changement particulier dans l'intrigue à remarquer: les deux histoires d'amour qui s'entrecroisent plusieurs fois, les stratagèmes pour réussir à un rendez-vous, les scènes de déclaration des passions, aussi bien que celles de jalousie, les malentendus et les quiproquos, les ruses et les reproches restent les mêmes. Il en découle que des passages entiers puissent paraître comme une traduction: prenons par exemple la scène presque à la fin où le valet de Lisardo, Calabazas, est pris par ses poursuivants:

CALABAZAS	LISIS <i>prend Fabrice</i>
¿Quién creyera que Lisardo en la ocasión me dejara?	Voicy quelqu'un des siens.
	FABRICE <i>pris</i>
CRIADO	Eusse je peu penser
Aquí quedó uno dellos.	Que mon maistre jamais m'eust delaisé?
FABIO	TOMIRE
Pues muera, Lelio. ¿Qué aguardas?	Qu'il meure, Le traistre, le pendart, que ce soit tout à l'heure.
CALABAZAS	FABRICE
¡Deteneos, por Dios!	Monsieur, au nom des Dieux ayez pitié de moy.
FABIO	TOMIRE
¿Quién soys?	Ton nom?
CALABAZAS	FABRICE
Si es que el miedo no me engaña, un curioso impertinente.	Le Curieux Impertinent, je croy Si la peur ne me trompe.
FABIO	TOMIRE
Dejad la espada.	Infame rend l'espée.
CALABAZAS	FABRICE <i>présentant son espée</i>
La espada es poca cosa; el sombrero, la daga, el broquel, la capa, la ropilla y los calzones.	Elle ne fut jamais aux combats occupée, C'est trop peu de l'espée. Ah prenez mon chapeau, Mon poignard, mon pourpoint, mes chausses, mon manteau, Et s'il en est besoin, jusques à ma chemise.
(<i>Casa con dos puertas...</i> , vv. 2842-2852)	(<i>Les Fausses Vérités</i> , vv. 1572-1581)

⁴ Nous mettons entre parenthèses la date de publication des pièces.

⁵ *La dama duende* aussi bien que *Casa con dos puertas, mala es de guardar* ont été créées en 1629.

On peut bien reconnaître que les répliques ont été fidèlement reprises dans le texte français et que la situation reste aussi drôle dans l'une que dans l'autre version: le valet de Lisardo (ou de Lidamant dans la pièce française) qui voulait se montrer l'égal de son maître, meurt de peur lorsqu'il est pris et qu'on veut le tuer. Il ne sait pas se défendre ni employer son épée —qu'il n'a d'ailleurs jamais employée. Il a tellement peur de mourir, qu'il se met lui-même en dérision étant prêt à enlever ses vêtements. Sous-entendu, on perçoit dans les deux passages le contraste maître-valet qui est souligné ici: le valet étant lâche et poltron à côté du «caballero» qui, lui, sait bien maîtriser une arme. Cela fait penser d'autant plus au couple antagoniste de Don Quijote et Sancho Panza, repris à plusieurs reprises dans la littérature dramatique espagnole.

En outre on remarquera que d'Ouille a même repris l'allusion à l'œuvre de Miguel de Cervantes: en effet le «curioso impertinente», comme se désigne le valet, est un personnage qui apparaît dans le chef-d'œuvre cervantin, *Don Quijote de la Mancha*⁶. Ce procédé de référence à une œuvre d'un autre ou du même auteur était assez répandu au XVII^e siècle: Calderón fait aussi allusion dans *Casa con dos puertas* à sa comédie précédente *La dama duende*⁷, et d'Ouille en fait de même car il intègre, lui aussi, une allusion à *L'Esprit follet*⁸.

Mais il existe quand même grand nombre d'éléments que l'auteur français a changés ou éliminés dans sa pièce. Car n'oublions pas que le public était constitué de la noblesse et de la haute société et que la culture dramatique en France était très différente à l'espagnole. D'Ouille devait gagner la faveur d'un public tout à fait différent de celui qui amusait la pièce espagnole auparavant. Or, même si l'intrigue de la «comedia» semble avoir paru intéressante à notre auteur et capable de plaire aux spectateurs, il a choisi de changer quelques éléments afin de rendre la pièce plus française et de la rapprocher un peu de son public. Ainsi, d'Ouille a préféré, par exemple, donner des noms aux personnages de sa pièce qui ressemblaient dans leur consonance à ceux qu'on entendait sur les scènes françaises de l'époque tels que Florimonde, Orasie ou Lidamant —un procédé qui sera employé par beaucoup d'autres auteurs de ce genre⁹.

«La scène est à Paris», peut-on lire au début des *Fausse Vérités*; et en effet, souvent les auteurs transposent l'action de Madrid, Séville ou Salamanque à la capitale française de sorte que nous voyons les jeunes amoureux se donner rendez-vous aux Tuileries ou dans la Place Royale, se promener au bord de la Seine et traverser le Pont Neuf.

6 Cf. M. de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tome I, chap. 33-35.

7 Cf. *Casa con dos puertas*, vv. 184-186.

8 Cf. *Les Fausse Vérités*, vv. 866-868.

9 Voir l'étude détaillée de R. Guichemerre sur la reprise des noms espagnols ou leur francisation dans les comédies «à l'espagnole» (Guichemerre, 1991: 256-257).

Une autre différence se trouve dans les titres des pièces qui ont été complètement changés. Cela s'explique par le fait que les titres espagnols étaient tirés souvent de proverbes qui parfois n'existaient pas en français, comme c'est le cas pour le titre de l'œuvre que nous traitons «Casa con dos puertas, mala es de guardar». Mais on trouve le même phénomène dans «Entre bobos anda el juego»¹⁰ ou «No hay peor sordo que el que no quiere oír»¹¹.

Une partie des changements est certainement due au fait que d'Ouille a essayé de répondre aux exigences des théories dramatiques qui étaient en train de s'établir en France. En effet, depuis quelques années le public français était habitué à voir des pièces «régulières», c'est-à-dire, qui respectaient la liaison des scènes, la vraisemblance et la bienséance et surtout les trois unités. En analysant les comédies «à l'espagnole», et plus particulièrement celles de d'Ouille, on peut constater que les auteurs ont essayé de respecter ces trois règles autant que possible. Ainsi, dans *Les Fausses Vérités* d'Ouille a raccourci quelques relations sur le passé des protagonistes qui n'avaient pas un rapport direct avec le déroulement de l'action. Normalement ces passages concernaient aussi plus directement la société espagnole, ainsi y a-t-il dans *Casa con dos puertas* un passage dans lequel le valet Calabazas —en rôle de «gracioso»— est ravi d'avoir reçu de son maître un habit: il lui mime la scène qu'il aurait dû jouer s'il avait été obligé d'aller chez un tailleur pour se faire faire un habit. Ce passage, malgré sa longueur, ne manquait pas d'intérêt pour le public espagnol, car en style direct Calabazas contrefait la voix tu tailleur et celle du client. Évidemment cette scène avait une fonction satirique, comme le révèle Jean Testas: «Dans la tradition populaire espagnole, le tailleur a, avec le cordonnier et quelques autres artisans, la réputation de voler ses clients»¹². En effet, entre les *refranes* de Gonzalo Correas figure le suivant: «Cien sastres, y cien molineros, y cien tejedores son trescientos ladrones»¹³.

De même, d'Ouille a essayé de respecter la règle des 24 heures en faisant commencer l'action tôt le matin et en la terminant tard le soir. Seulement la règle de l'unité de lieu n'a pas pu être complètement respectée, même si l'auteur français a fait l'effort de changer quelques scènes. Le fait que l'intrigue, les malentendus et tout le comique de la pièce se fondent sur les deux portes qui existent dans les maisons des deux jeunes filles, ne permettait pas une réduction à un seul endroit.

10 Cette comédie de Francisco de Rojas Zorrilla servira de source pour plusieurs comédies en France. Thomas Corneille nomma la sienne *Don Bertran de Cigarral* et Boisrobert donna à ses deux pièces le titre: *Les Trois Orontes* et *L'Amant ridicule*.

11 Scarron s'inspirera entre autres de la comédie ainsi nommée de Tirso de Molina (le titre en est tout simplement *No hay peor sordo*) et l'intitulera *Les Trois Dorothées* ou *Le Jodelet souffleté*.

12 Cf. Testas, J. (1999): «Maison à deux portes, maison difficile à garder», in Marrast, R. (éd.): *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, II, Gallimard, Paris, p. 1671, n. 2 sur la p. 591.

13 Correas, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), (édition de Louis Combert, revue par Robert Jammes et Maite Mir-Andren), Castalia, Madrid, p. 165: 507.

Ces changements, comme on vient de voir, concernent plutôt la dramaturgie et ont contribué à rendre la comédie plus «régulière» au sens français. Mais à part ces changements il y a aussi des suppressions effectuées qui concernent des éléments trop caractéristiques du théâtre espagnol et qui ne répondaient pas à l'esprit français de l'époque. Nous avons vu déjà que pour le respect de l'unité d'action des suppressions ont été réalisées, mais il en existe encore d'autres notamment au niveau du langage. Ainsi, les «galanes» espagnols s'exprimaient avec une rhétorique beaucoup plus métaphorique que ne le feront les galants sur la scène française. Or, le langage d'un Calderón est simplifié et adapté au langage des gentilshommes parisiens de la moitié du XVII^e siècle. Ainsi, lorsque Félix entre chez Laura pour lui rendre visite, il exprime d'une manière très rhétorique le désir qu'il ressentait de la revoir:

*Apenas la sombra oscura
tendió, Laura, el manto negro,
capa de noche, que viste
para disfrazarse el cielo,
cuando a tu puerta me hallaron
las estrellas; que el deseo
tanto anticipa las horas,
que a verte a estas horas vengo
haciendo el tiempo en tu calle,
porque no se pierda el tiempo.
Vi, que mi hermana salía
de tu casa...*

(*Casa con dos puertas...*, vv. 1417-1428)

En revanche, chez d'Ouille son protagoniste Léandre s'exprime d'une façon moins recherchée et beaucoup plus directe en disant:

*Ayant long temps en la ruë attendu,
J'ay rencontré ma sœur que conduit vostre pere,
Voyant l'occasion, j'ay creu sans vous desplaire
Que je pourrois venir vous rendre ce devoir,
Et donner à mes yeux le plaisir de vous voir.
(*Les Fausses Vérités* II, 8: vv. 572-576)*

Concernant les suppressions il est de même pour les métaphores qui font allusion à des personnages et des légendes de l'Antiquité. Si Lisardo dans le texte espagnol se souvient encore de son changement de vie passant de «la suave/tranquila paz de Minerva/al sangriento horror de Marte» (vv. 534-536) —c'est-à-dire, de sa vie d'étudiant à Salamanca à la campagne guerrière en Flandres—, ou s'il parle de «aquel/con quien el peso reparte/de tanta máquina, bien/como Alcides con Atlante» (vv. 577-580), il n'en est rien dans le texte français. Cela s'explique par le fait que ce ressort était réservé en France plutôt au genre de la tragédie et ne pouvait pas être intégré dans une «simple» comédie, qui était considérée comme un genre plus bas.

On remarquera que dans l'adaptation des «comedias» espagnoles s'entrecroisent le goût pour l'étranger et l'attachement à sa propre culture, aussi bien que l'obligation des auteurs de répondre aux exigences dramatiques qui leur étaient imposées. Certes, les spectateurs semblent avoir adoré toutes ces intrigues et caractéristiques des personnages que nous venons de décrire et qu'ils attribuaient à une image de l'Espagne. Pourtant les changements réalisés de la pièce source à la pièce française nous montrent que les spectateurs semblent avoir également eu besoin de trouver quelque chose de leur propre culture sur scène —de se retrouver sur scène. Que ce soit à travers la transposition de l'action à Paris, à travers le changement des noms ou à cause d'un langage adapté au style de l'époque: cette francisation et l'introduction de la culture française dans quelque chose d'étranger a été l'initiative d'auteurs comme d'Ouille et cela est enfin ce qui caractérise la comédie «à l'espagnole». Celle-ci s'inspire d'une culture et revit dans une autre, et cela en réunissant les caractéristiques des deux cultures. Or, elle n'est pas une plate traduction d'un modèle existant auparavant, mais une fusion de deux cultures dramatiques dans un nouveau type de comédie qui, lui, est porteur d'une double culture.

Pendant une vingtaine d'années va persister cette mode de comédie «à l'espagnole» qui sera perfectionnée par d'autres auteurs tels que les frères Corneille, Scarron ou Boisrobert, mais on peut dire que c'est d'Ouille qui a su déclencher ce nouvel art de plaire au théâtre français.

Bibliographie

- Cioranescu, A. (1954): «Calderón y el teatro clásico francés», in Cioranescu, A. (éd.): *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 137-195.
- (1983): *Le Masque et le visage – Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Guichemerre, R. (1972): *La comédie avant Molière (1640-1660)*, Armand Colin, Paris.
- (1991): «La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron», in Mazouer, Ch. (éd.): *L'âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, (Actes du 20^e colloque du CMR 17, Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Éditions InterUniversitaires, Mont de Marsan, 255-268.
- Heitmann, K. (1977): *Das französische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden.
- Lancaster, H. C. (1966): *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, II/2, Gordian Press, New York.
- Suc, J. C. (1981): *Les premières comédies françaises imitées de Calderón. Débuts d'une vogue théâtrales lancée par d'Ouille (1636-1651)*, (thèse de Doctorat), Université de Lyon.
- Tietz, M. (1997): «Das Theater im Siglo de Oro», in Neuschäfer, H.-J. (éd.): *Spanische Literaturgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 152-184.
- Valbuena Briones, A. (1977): *Calderón y la comedia nueva*, Espasa-Calpe, Madrid.

Michel del Castillo: el texto único en permanente reescritura

Nieves Ibeas Vuelta
Universidad de Zaragoza

La gran actividad literaria de Michel del Castillo y la diversidad de sus escritos obligan a un seguimiento continuo de sus publicaciones. Novelas, ensayos, obras dramáticas y reflexiones diversas conforman un conjunto prolijo y heterogéneo en el que cada nueva aportación contribuye a consolidar el entramado de una red intertextual que tienta al reconocimiento del hecho biográfico como nexo fundamental de las diferentes obras.

Michel del Castillo se empeña en reivindicar el derecho de la literatura a permanecer al margen de cualquier tentativa de clasificación, pero no resulta sencillo. Son muchos los elementos que interfieren en la lectura y en el propio proceso de difusión de las obras y la experiencia biográfica se resiste a ceder relevancia ante el hecho literario incluso en contra de la manifiesta ausencia de intención autobiográfica del autor. Como en estudios anteriores, mis premisas vuelven a partir de algo que el propio Michel del Castillo se ha encargado de argumentar con la misma vehemencia con la que defiende su libertad como escritor: esas novelas que con tanta frecuencia son calificadas como «autobiográficas», desde la primera, *Tanguy*, hasta la más reciente, *Les portes du sang*, no constituyen una construcción autobiográfica, sino una *ficción autobiográfica*¹. Palabras de un escritor que de ningún mo-

1 En un artículo anterior, «Michel del Castillo: la experiencia de biografiar la novela», presentado con ocasión de la celebración del Congreso Internacional *L'Autre et soi-même. La identité y la alteridad en el ámbito francés y francófono* (24-27 de febrero de 2003), organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad Autónoma de Madrid, tuve ocasión de abordar esta cuestión que con tanta frecuencia surge en los estudios sobre este escritor. Michel del Castillo ha manifestado en numerosas ocasiones, en sus obras y medios divulgativos como *Lire* (diciembre de 1996) no estar de acuerdo con la reducción de su escritura al hecho biográfico: «Ce qui m'irrite fortement, c'est (...) Ou que l'on qualifie d'«autobiographiques» certains de mes livres alors que j'ai toujours dit que je ne croyais pas à l'autobiographie et que j'avais pris soin de préciser qu'il s'agissait de «fiction biographique». Mais tout cela résulte sans doute plus de l'ignorance ou de la distraction que de la véritable méchanceté. Car la vraie méchanceté (...)» (p. 56).

do cree en el valor de la autobiografía en el arte², como acredita el siguiente fragmento de *L'adieu au siècle*:

Ainsi le souvenir est-il devenu hallucination sonore, la rumeur chaotique d'un récit morcelé: tout mon effort a consisté, depuis de plus de quarante ans, à recoller ces fragments. C'est ce qui explique peut-être l'étrangeté de mon travail et la difficulté qu'éprouvent beaucoup à le définir: les matériaux existent bel et bien, ils relèvent de la réalité, ce sont donc des éléments autobiographiques, vérifiables; d'un autre côté, ils appartiennent à la fiction, puisque je suis contraint d'inventer l'ordre des séquences, la succession des plans et jusqu'à leur valeur. Ni autobiographique, puisque ni vie ni sujet n'existaient, ni autofiction, puisque je ne suis pas le personnage que le texte bâtit: la tension entre une réalité folle et une mémoire disloquée. Les souvenirs me rendaient fou, je me suis donc inventé des récits probables, des hypothèses biographiques. Je ne dis pas la vérité, je la fais. (2000: 18)

Si difícilmente puede haber autobiografía sin sujeto y sin vida, es cierta la prioridad de temas que forman parte de la experiencia vivida por el autor. La infancia, la guerra, la soledad, el abandono o la ternura —eso que en *Une femme en soi*³ se denomina el *ethos* de una obra— conocen un desarrollo singular en la práctica totalidad de las novelas de Michel del Castillo y, junto con otros elementos, conforman un estilo que define e identifica una escritura sobre la que reposa la unidad de su propia existencia⁴.

La ficción construye así la biografía en el seno de una obra muy personal, mucho más centrada en el arte —en la literatura que hace posible la vida— que en los problemas y debates de la sociedad contemporánea⁵. El autor, que solo se concibe en las palabras y en sus libros⁶, está configurando paso a paso una obra que demanda una lectura global como única posibilidad de re-

2 Esta es la tesis que defiende también el cineasta Jean-Pierre Barjac de *Une femme en soi* ante los medios de comunicación: «En art, je ne crois pas à la valeur de l'autobiographie, parce que la vérité d'un homme lui reste inaccessible. Toute vie est une vie rêvée. Les événements, pris en eux-mêmes, n'ont aucune signification. Ce qui fait une vie, c'est le sens que nous lui donnons» (*Une femme en soi*: 100). Las palabras de Barjac, en una situación similar a las que en tantas ocasiones ha podido vivir el autor, trasladan la voz de Michel del Castillo y sus reflexiones sobre la creación artística y el arte en general.

3 *Une femme en soi* permite establecer un paralelismo más que evidente entre uno de sus personajes centrales, Barjac, cineasta, y la figura de un «hipotético» escritor, que no podemos menos que identificar como proyección del propio Michel del Castillo: «Chacun répétait, et moi le premier, qu'il existait un univers propre à Barjac (...)» (p. 26).

4 Esta expresión la utiliza Michel del Castillo para referirse a la obra de Colette. Véase, Castillo (1999): *Colette, une certaine France*, Stock, París, p. 172.

5 Tras su encuentro con lectores en Lyon, y sorprendido por la expectativa que ha despertado su aparición, Michel del Castillo no duda en reconocerse a sí mismo como «un écrivain qui vit à l'écart des modes, loin de Paris (...) qui n'a pas la plus petite idée à promouvoir, aucune cause à défendre, sauf celle de l'art, de son inutilité magnifique, de sa nécessité vitale pour quelques-uns» (*L'adieu au siècle*: 58).

6 «Quand je dis que je ne suis rien d'autre que mes livres, on pense qu'il s'agit d'une formule. Pourtant, il est exact que, hors des mots je ne suis rien. Jusqu'à mon identité m'a été contestée» (*L'adieu au siècle*: 141).

constituir el «texto alterado»⁷ de una existencia. Por una parte, los relatos remiten a las novelas precedentes del autor y a la obra de autores decisivos en su devenir como escritor. Por otra, los textos más teóricos, así como las reflexiones sobre la escritura —y sobre *su* escritura— que abundan en las novelas y en sus declaraciones públicas, conforman un panorama denso de tejidos textuales que van entremezclándose entorno a la figura del escritor. La vida y la literatura se confunden de este modo en la memoria de las novelas y de los ensayos.

Desde que en 1957 publicara *Tanguy*, Michel del Castillo no ha dejado de volver sobre muchos de los temas, personajes, secuencias y sentimientos que habitaban el libro y van construyendo página a página la memoria de un texto inconcluso. Leemos cada nueva novela publicada a la luz de las ya leídas con anterioridad, sin que en realidad el orden de la lectura resulte decisivo para la comprensión de la historia, porque la memoria se construye más allá de la cronología, habida cuenta que Michel del Castillo no persigue en modo alguno una progresión temporal lineal de novela a novela.

Las muchas referencias externas que de él conocemos, y la consolidación de su mito como escritor desarraigado, hijo de padre francés y de madre española, que huye en 1939 de la España en guerra y sufre una de las infancias más crueles que ha dado a conocer la historia de los escritores contemporáneos, explican en buena medida la propensión generalizada a confundir la vida y la literatura en sus obras. Memoria intertextual, la memoria interna que instituye el texto de novela en novela también se nutre por tanto del peritexto en su relación con los relatos, y de las muchas lecturas que aparecen recogidas de forma expresa o no en las diferentes obras de Michel del Castillo, en las que tiene lugar ya no la confesión autobiográfica, sino la transposición y la elucidación del recuerdo.

Los temas se mezclan en las novelas de Michel del Castillo, se superponen, se entrecruzan, se desdobl原因 y se invierten en medio de una atmósfera de espera ansiosa —«presque malade»⁸— como la que pretende desplegar Barjac en su película enfrentando al protagonista con su memoria, y de un decorado asfixiante. Idéntico procedimiento en Michel del Castillo, puesto en juego por una escritura sin duda barroca, si atendemos a la definición que de la misma procura el narrador de *Une femme en soi*:

En réalité, Jean-Pierre Barjac appartenait à la famille des baroques, sauf que le terme baroque a fini par prendre, avec le temps, une nuance péjorative (...). En réalité, les baroques gardaient leur attention fixée sur les incertitudes de la réalité, sur les illusions de l'apparence, sur les mirages de l'art (...). Les baroques n'aimaient tant les miroirs et leurs jeux que parce qu'ils réfléchissent la réalité,

7 «Si les calculs étaient faux, l'intuition était cependant juste, et elle m'avait permis de découvrir des vies dont aucune ne me contenait tout à fait, mais dont l'ensemble, par un jeu de reflets, reconstituait le texte altéré de mon existence» (*Le crime des pères*: 29).

8 Castillo, M. del (1991): *Une femme en soi*, p. 12.

en l'inversant, lui en substituant une autre, illusoire. (...) Aussi *L'Art de la fugue* ou la *Messe en si*, constituent-ils les monuments achevés du baroque en ce qu'ils contiennent, dans une forme ascétique, un cyclone sonore qui mêle les thèmes, les superpose, les croise, les dédouble, les renverse. (pp. 89-90)

Y si en algo coinciden los personajes de las novelas de Michel del Castillo es en la extraordinaria memoria de la que hacen gala. Memoria «inútil», como en el caso de Christian, en *Une femme en soi*, objeto de las bromas de sus amistades (p. 27). Memoria fuera de lo habitual, como la de Xavier, en *Les étoiles froides*, que acaba pensando que la desarrolló siendo niño para sobrevivir, y que le permitió, ya adulto, recuperar su camino y escapar a la locura. Memoria tranquila, «impassible», sin odio y sin olvido, como la de Miguel, en *De père français*, que recuerda cada detalle e impide la huida, memoria del perdón, la mejor venganza ante el lenguaje del odio del padre y contra la cual no es posible luchar. Memoria de las imágenes, más que de los recuerdos, como la del pequeño Xavier de *Rue des Archives*, verdadera memoria de su *alter ego*, el narrador adulto —el *escriba*— a quien necesita para organizar cada sensación recogida. Y nunca memoria segura, porque los recuerdos se confunden entre sí y se confunden con otros textos o, simplemente, desaparecen. Memoria incierta, eso sí, sesgada por los recuerdos que a duras penas se distinguen de los sueños, como la de Barjac, en *Une femme en soi*, que se ha ido contando historias en el transcurso de su vida «pour donner un sens à ce qui n'en avait peut-être pas» (p. 243), o como la del propio Michel del Castillo, narrador de *Mon frère l'idiot*, ni «ouvrage d'érudition ni même un essai», porque el autor se niega a comprobar previamente los datos referidos, como ejercicio de reivindicación del derecho a los errores de la memoria, y del derecho, por tanto, a la pura y simple invención⁹:

Ces bribes de biographie, je les évoque de mémoire, telles qu'elle me reviennent, telles aussi que je les saisissais dans les chambres où je ferai l'apprentissage de la solitude, assis près d'une fenêtre, mon livre sur les genoux; telles encore que la voix de Mamita me les rendait dans la nuit (...). (pp. 89-90)

Pero en unos y en otros casos, la memoria constituida hace emerger en los libros textos similares, cuando no idénticos. Son menciones y alusiones más o menos explícitas, referidas a acontecimientos vividos por personajes relevantes de las novelas ya escritas de Michel del Castillo. Salvo en el caso de *Tanguy*, la primera de ellas, que carece de precedente textual propio del autor, y a la que le corresponde abrir la vía de una intertextualidad inagotable, cada nueva novela evoca a las anteriores. Que así sea no es extraño en la obra de un escritor para quien el secreto de los libros no reside en los acontecimientos, sino en las propias novelas¹⁰, como reconoce, en íntima conver-

9 Véase a este respecto la nota explicativa del autor, en la página 89.

10 Castillo, M. del (1995): *Mon frère l'idiot*, p. 70.

sación con Dostoyevski en *Mon frère l'idiot* (Castillo, 1995: 75), texto fundamental para escuchar lo que Michel del Castillo, al igual que hiciera el admirado escritor ruso, no ha dejado efectivamente de repetir a lo largo de toda su vida:

Loin de nous parvenir dans une pureté mythique, les livres sont contaminés par des livres ou des récits antérieurs. En chacun, mille regards se rencontrent, celui de l'auteur et celui du lecteur d'abord, bien évidemment. Derrière eux, combien d'yeux convergent vers cette page remplie de signes cabalistiques?

La red de signos que une las novelas entre sí las une también a las que están por escribir, en este «delirio estilístico» (p. 29) que revela una escritura en constante perspectiva de continuación, en la constante aventura de quien ha hecho de su vida una novela, como es el escritor de *Le crime des pères* y para quien, en consecuencia, «tout événement y devient à la fois métaphorique et nécessaire» (Castillo, 1993: 28). A modo de ejemplo, la perspectiva del viaje a España es uno de los signos que desencadenan la posibilidad de un nuevo relato porque España encierra precisamente la llave de semejante delirio del lenguaje en el que habita el personaje: «Je n'aurais pas su dire si je partais en quête d'une vérité ou d'un mirage, d'une mémoire ou d'un récit. Comme le modèle de tous les délirants de la plume, j'emportais avec moi un viatique, sans lequel je ne me serais peut-être pas jeté dans l'aventure» (Castillo, 1993: 30).

España, de texto en texto. Así surgen los espacios y los personajes obsesivos que habitan una cartografía mítica propia del escritor, vinculados a su experiencia biográfica. Fantasmas que transitan por las novelas de Michel del Castillo desde *Tanguy* prueban que la literatura puede preceder al acontecimiento, porque el intertexto ya estaba presente en la obra de Dostoyevski, como la escena de la descripción del antiguo casino de Huesca, convertido en hospital militar tras la guerra civil (*Le manège espagnol, Le sortilège espagnol, Le crime des pères...*). O como la casa-barco oscense donde vivió, la pared del cementerio, testigo de los fusilamientos contra los partidarios del nuevo régimen, el Madrid de los años de la guerra, el muelle de Valencia, o el de Barcelona, que abren las puertas a una libertad y una paz interior que nunca encontraría el niño que de un modo u otro, y con diferentes nombres, permanece presente en todas las obras, estrechamente unido a un *je* diseminado por las novelas (*Une femme en soi, Le crime des pères, Rue des Archives, Mon frère l'idiot, De père français...*).

Gracias a la memoria del texto, que es también memoria de la lectura, el intertexto se convierte en un elemento importante para el establecimiento de paralelismos entre muy diversos niveles del relato que nos produce el efecto de encontrarnos con la voz del propio autor, de cuya experiencia encontramos siempre algo en personajes como Barjac (*Une femme*

en soi)¹¹, y, de manera mucho más directa en el protagonista de *Tanguy*, en el Carlos de *Le manège espagnol*, en el narrador y su *alter ego* de nueve años en *Rue des Archives*, en el escritor de *La gloire de Dina*, *De père français* y *Le crime des pères*, en el pequeño Javier de *Les étoiles froides*, o en Xavier, en *Les portes du sang...* En otras ocasiones, los personajes llegan a recordarnos a personajes de la misma novela, como sucede de manera particularmente clara en *Une femme en soi*, o de otra anterior. Los ejemplos son numerosos, como también lo son los paralelismos entre la instancia narradora y ciertos personajes de las novelas, y la constante reincorporación a las novelas de textos anteriores sobre la guerra, la soledad, la perplejidad de ese niño abandonado a su suerte a los nueve años en torno al cual gira en buena medida el proyecto literario de Michel del Castillo. La inclusión comedida pero no por ello menos rotunda de una serie de frases que cimientan las paradojas del mito central de la obra del escritor, la Madre, personificada en las figuras de Dina, Fina, Cándida, Clara..., así como en la Clarita de nueve años en la que vemos reflejados a todos los niños que simbolizan el Hijo abandonado, refuerzan tales efectos.

Son frases que aparecen en circunstancias similares en varias novelas, como «Tu es beau! Tu devrais faire du cinéma», en el recuerdo del cineasta Barjac en *Une femme en soi* (p. 143), en boca de la madre. La encontramos también en una novela anterior, *La gloire de Dina*: «Laisse-moi te regarder, mon chéri. Comme tu es beau! Tu devrais faire du cinéma» (p. 286). Tras quince años de soledad y de espera, de preguntas sin respuesta después de la «desaparición» de la madre, el hijo —el Hijo, Barjac o Sandro, poco importa— apenas puede soportar la rabia y la impotencia ante la mera consideración estética de la Madre. En una línea similar, la frase «Tu vas me décoiffer, voyons!» de *Les étoiles froides* (p. 310), se corresponde en *La gloire de Dina* con «Fais attention à ne pas me décoiffer, Sandro» (p. 76), y en *Une femme en soi* con «Il allait se jeter dans ses bras et elle l'écartait: 'Tu vas me décoiffer!'» (p. 53), para mostrar las mismas paradojas de idénticos sentimientos.

En un universo absolutamente impregnado por el arte, repleto de referencias compartidas por las novelas sobre autores y obras de la literatura y de la música de todos los tiempos (Dostoyevski, Tolstoi, Lorca, Buñuel, Arrabal, Shakespeare, Albéniz, Falla, Bach...), con evidente prioridad de la cultura española, de la literatura rusa, y de la música barroca, para todo puede y suele existir un precedente literario, un intertexto que pone en comunicación las lecturas de las obras de Michel del Castillo. Su obra constituye una fuente casi inagotable de ejemplos de la intertextualidad y metatextualidad, gracias en este caso a la estructura de *mise en abyme* de algunas de sus novelas¹², y de los

11 Así ocurre entre Pared y Rakocz, entre Loïc Barjac y Michel, entre Pablo y Jean-Pierre Barjac..., todos ellos pertenecientes a diferentes niveles narrativos dentro de un mismo relato.

12 Es el caso de *Une femme en soi*, historia de varios personajes e historia al mismo tiempo de un guión en la que se incluye el proyecto de un libro.

comentarios que incorpora sobre sí misma. En este sentido, los intertextos temáticos forman parte también de este *continuum* en el que la locura de amor, el odio y la vergüenza —«la honte»— ostentan un espacio literario privilegiado.

Lo cierto es que cuando se concluye una novela de Michel del Castillo, parece que todo está ya dicho, que el objetivo que perseguía —y que suele coincidir con la necesidad de clarificar un determinado episodio— ha quedado cerrado. Sin embargo, no es así, y sorprendentemente vuelve a ver la luz un nuevo libro, con un nuevo enfoque, una nueva mirada sobre algún blanco del texto. Una nueva hipótesis, en suma, una nueva novela, se inscribe dentro de la red de ese proyecto global que justifica la escritura de un autor en permanente revisión.

Bibliografía

- Castillo, M. del (1957): *Tanguy*, Éditions Julliard, París.
- (1980 [1960]): *Le manège espagnol*, Éditions du Seuil, París. (1ª ed.: Éditions Julliard, París).
- (1991): *El tiovivo español*, (traducción de Antonio Gaspar y Nieves Ibeas), Mira, Huesca.
- (1981): *La nuit du décret*, Éditions du Seuil, París.
- (1982): *La noche del decreto*, (traducción de Enrique Sordo), Grijalbo, Barcelona.
- (1984): *La gloire de Dina*, Éditions du Seuil, París.
- (1985 [1958]): *Le colleur d'affiches*, Éditions du Seuil, París. (1ª ed.: Éditions Julliard, París).
- (1991): *Une femme en soi*, Éditions du Seuil, París.
- (1993): *Le crime des pères*, Éditions du Seuil, París.
- (1994): *Rue des Archives*, Gallimard, París.
- (1995): *Mon frère l'idiot*, Fayard, París.
- (1998): *De père français*, Fayard, París.
- (1999): *Colette, une certaine France*, Stock, París.
- (2000): *L'adieu au siècle*, Éditions du Seuil, París.
- (2001): *Les étoiles froides*, Stock, París.
- Ibeas, N. (1997): «Les topiques de l'Espagne éternelle dans l'oeuvre de Michel del Castillo: *Le manège espagnol*», *L'Espagne et les Espagnols dans le roman français du XX^e siècle*, *Revue Régionaliste des Pyrénées*, 293-296, 80-93.
- (2004): «Michel del Castillo: la experiencia de 'biografiar' la novela», en Suárez, M. P. y otros (eds.): *L'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito Francés y Francófono*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 273-284.

**Intertexte et orgie:
Andréa de Nerciat et l'imaginaire
pornographique au XVIII^e siècle**

Juan Jiménez Salcedo

Université François Rabelais/Universidad del País Vasco

Lorsque Julia Kristeva introduit le terme «intextualité» en 1969, dans son essai *Recherches pour une sémanalyse*, elle se propose de traduire le dialogisme bakhtinien servant à désigner le rapport que les différents énoncés littéraires entretiennent entre eux. De toutes les catégories de relations particulières entre les textes proposées par Genette dans ses *Palimpsestes*, je vais m'occuper des relations de type architextuel dans le roman érotico-pornographique de la fin du XVIII^e siècle, plus concrètement au sein de la production romanesque du chevalier Andréa de Nerciat.

Comme le disait Genette, l'architexte doit être compris comme l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte particulier. Ceci étant, peut-on vraiment parler d'architexte érotico-pornographique? Déjà la définition de pornographie, aussi bien pour le XVIII^e siècle que pour le XXI^e me semble une affaire très épineuse, c'est pourquoi je préfère parler de production littéraire «érotico-pornographique» et non pas «pornographique» tout court, ce dernier terme étant trop restreint. Le premier renvoie à un imaginaire culturel plus large: «Toute représentation publique d'activité sexuelle explicite n'est pas pornographique; mais toute représentation pornographique contient celles d'activités sexuelles explicites» (Ogien, 2003: 24), voilà la formule qu'emploie le philosophe Rowen Ogien pour séparer ce qui est pornographique de ce qui ne l'est pas —l'érotisme, par exemple? La frontière est parfois si floue que je préfère m'en tenir à la définition donnée par l'actrice américaine de cinéma porno Gloria Leonard, qui répondit ceci lorsqu'elle fut interrogée sur la différence qui existait pour elle entre pornographie et érotisme: «La seule différence entre la pornographie et l'érotisme c'est l'éclairage».

Pour suivre la piste de ce réseau de relations érotico-pornographiques je me suis servi d'un corpus constitué de quatre romans d'Andréa de Nerciat:

Le Doctorat impromptu (1788), *Lolotte*¹ (1792), *Les Aphrodites*² (1793) et *Le Diable au corps*³ (1803). Je me situe donc dans les deux dernières décennies du XVIII^e siècle⁴.

Je vais commencer par traiter quelques aspects formels qui font partie du réseau intertextuel des romans de Nerciat, à savoir le rôle des préfaces et la production de néologismes. Il est très peu de romans sans préface au XVIII^e siècle, son rôle étant plus ou moins important selon l'auteur et l'ouvrage. Nerciat n'est pas une exception à ce principe. Comme il fait dans le plus grand nombre de ses ouvrages, il insère au début de *Lolotte* un «Avis de l'éditeur» (Nerciat, 2001: 19-20) où il explique que le manuscrit dont il est question a été retrouvé par hasard dans la chambre d'auberge d'une aristocrate qui fuyait vers la Suisse après les événements révolutionnaires. Le roman est présenté comme l'ouvrage habituel des esprits dépravés des aristocrates. Il est question aussi d'une fausse circulation du texte dans la préface du *Diable au corps* (Nerciat, 1997a: 9-11) et dans celle du *Doctorat impromptu* (Nerciat, 2000: 5). Ces histoires de fausses circulations des textes, des conventions dont n'était pas dupe le lecteur, se présentent chez Nerciat sous un franc ton de dérision.

Il y a un élément paratextuel —et ici le paratexte et l'architexte se rejoignent— dont Nerciat est très friand: les notes en bas de page. Il parsème le texte de notes attribuées à d'autres lecteurs —censeurs, traducteurs,...— et entame ainsi un dialogue à plusieurs voix avec son véritable interlocuteur, qui est le récepteur de l'oeuvre. À travers les notes le narrateur est décomposé en haut et en bas de page. Les notes servent parfois à projeter le lecteur dans un passé antérieur au récit qui sert à expliquer les circonstances présentes des personnages: c'est le cas d'une note de la première partie du *Diable au corps* (Nerciat, 1997a: 31) où l'on explique le fonctionnement de la société des Aphrodites. Mais elles sont surtout un clin d'oeil au lecteur connaisseur:

1 *Mon noviciat, ou les Joies de Lolotte*.

2 *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*.

3 *Le Diable au corps. Oeuvre posthume. Thali-priapiques du très-recommandable Docteur Cazzone, Membre extraordinaire de la joyeuse Faculté Phallo-coïro-pygo-glottonomique*. La publication de cet ouvrage est posthume.

4 J'ai préféré laisser de côté *Félicia, ou Mes fredaines*, même s'il fut considéré par Guillaume Apollinaire comme le chef-d'oeuvre du chevalier parce que sa date de publication (1775) échappe un peu à la fourchette de temps que j'ai établi pour donner davantage de cohérence à mon corpus (deux dernières décennies du XVIII^e siècle) et *Julie philosophe* pour des raisons d'attribution du texte dans lesquelles je ne vais pas rentrer. Ces romans constituent donc le plus remarquable de la production littéraire du chevalier de Nerciat. Raymond Trousson et Guillaume Apollinaire, chacun de leur côté, évoquent d'autres titres, dont la pièce de théâtre *Dorimon ou le Marquis de Clairville* (1775), l'opéra-comique *Constance ou l'Heureuse Témérité* (1781) ou encore le roman *Monrose ou le Libertin par fatalité* (1792), suite de *Félicia*.

Apollinaire propose un essai bibliographique sur l'oeuvre de Nerciat: cf. Apollinaire (1985: 37-55). Trousson analyse la vie et l'oeuvre de Nerciat dans l'introduction à son édition de *Félicia* (Trousson, 1993: 1051-1063).

la pruderie de certaines remarques dans les notes ne sont qu'un antidote cynique contre cette pruderie même. C'est le cas des excuses que le narrateur présente au lecteur tout au long de *Les Aphrodites* à cause des mots grossiers employés par madame Durut.

En ce qui concerne la production de néologismes⁵, c'est surtout dans *Les Aphrodites* et dans *Le Diable au corps* que l'on en retrouve la plupart. C'est le cas des dérivés tels que *glottinade* (Nerciati, 1997b: 83), *dorloter*, *maniotter*, *tripoter*, *baisoter*, *suçoter*, *branlotter* (Nerciati, 1997b: 87), la *fouteuse*⁶ (Nerciati, 1997b: 119), le *procédé frictif*⁷ (Nerciati, 1997b: 219). Le vocabulaire consacré par Nerciati à la description de la sodomie, comme dans une bonne partie de la production érotico-pornographique de l'époque est assez vaste, ainsi sa pratique est appelée «péché philosophique» (Nerciati, 1997a: 134) ou «jésuitique expérience» (Nerciati, 1997a: 247) et le sodomite est un «philosophe» (Nerciati, 1997a: 134). Le rôle passif est désigné par le verbe «gitonner» (Nerciati, 1997a: 134), et le rôle actif par «loyoliser»⁸ (Nerciati, 1997a: 510). Quant à l'acte lesbien, il a aussi son verbe: «tribader» (Nerciati, 1997a: 345). L'éjaculation est nommée «éruption du fleuve de vie» (Nerciati, 1997a: 267). Les verbes «avoir» (Nerciati, 1997a: 144), «servir» (Nerciati, 1997a: 175) et «faire» (Nerciati, 1997a: 242) se chargent de sens sexuel lorsqu'ils connotent la possession physique dans le sexe, ceci n'étant pas une exclusivité de Nerciati: d'autres auteurs, comme Crébillon, spécialisent des verbes neutres dans un sens érotique précis, tel que l'a démontré Bernadette Fort (1978: 95).

Cette inventivité dérisoire s'acharne aussi sur les noms de famille. Nerciati s'amuse à créer des généalogies où les noms de famille jouent sur des jeux de mots cocasses, en voici quelques exemples: l'abbé Suçonnet (Nerciati, 1997b: 82), la marquise de Fièremotte (Nerciati, 1997b: 100), M. de Foutenville (Nerciati, 1997b:105), mesdames de Conassière et de Vaginasse et la présidente de Conbanal (Nerciati, 1997b: 269).

Je passe maintenant à analyser quelques éléments thématiques qui configurent l'architexte érotico-pornographique bâti par Nerciati. Ces éléments s'organisent dans un réseau de sujets qui se croisent constituant quelques-uns des topoï habituels du récit pornographique de l'époque. Tel est le cas de la

5 Sur cette question, cf. l'article de Jean-Pierre Dubost: «*Les Aphrodites* ou les bonnes affaires de la contre-société libertine».

6 En note en bas de page Nerciati se permet de définir ses propres néologismes. Ainsi la «fouteuse» est «un meuble qui n'est ni un sofa, ni un canapé, ni une ottomane, ni une duchesse (...). On a trouvé bon de nommer fouteuse cette espèce de duchesse, d'abord parce que duchesse et fouteuse sont deux synonymes; ensuite parce qu'on nomme dormeuse une voiture où l'on peut dormir, causeuse une chaise où l'on cause, etc.».

7 Même justification que pour la fouteuse: «Pourquoi pas frictif de friction, comme accusatif d'accusation, justificatif de justification, fictif de fiction, etc.».

8 «Loyoliser» fait référence à Ignacio de Loyola, père-fondateur de la Compagnie de Jésus. «Jésuitique expérience» et «loyoliser» sont deux termes désignant la sodomie et dont la signification est ancrée dans un lieu commun anti-clérical du roman érotico-pornographique de l'époque: la débauche des religieux et les goûts sodomites des jésuites.

pédophilie, qui est liée à l'initiation sexuelle. Les romans libertins montrent dans la plupart des cas une initiation menée par une femme mûre qui introduit le jeune homme aussi bien dans le sexe que dans le monde. Le début de ses liaisons coïncide avec son dépucelage, qui devient ainsi une sorte de baptême au sein de la bonne société. Nerciat inverse le schéma de l'initiation sexuelle du jeune homme: ainsi ce n'est pas un libertin, mais une libertine, Lolotte, et l'initiatrice n'est pas une «jolie maman»⁹ dans le sens métaphorique du terme, mais son père légitime. À tel point que l'initiation sexuelle trans-générationnelle devient une habitude au sein de la famille de Lolotte¹⁰. Néanmoins l'initiation sexuelle peut être forcée et tyrannique; dans ce cas-là ce n'est pas une charmante femme mûre —ou un amoureux père— qui initie le/a jeune héros/héroïne et aux secrets du jardin parfumé et au celui de la promenade des Tuileries, mais un prêtre débauché, exclusivement intéressé à sa jouissance à travers la sodomie. Voilà donc l'anti-cléricalisme comme étant un autre élément de l'architexte érotico-pornographique non seulement de Nerciat mais aussi d'une grande partie de la production littéraire érotico-pornographique de l'époque.

Les pratiques sexuelles anti-naturelles sont condamnées à plusieurs reprises chez Nerciat. On entend par pratiques anti-naturelles ou déviantes notamment la sodomie et le tribadisme. Il y en a d'autres qui sont présentées d'une manière assez dérisoire, mais sans aucun souci de condamnation: c'est le cas du bestialisme dans le passage de la violation de l'âne par la comtesse de Motte-en-Feu¹¹. Le regard porté sur le tribadisme suppose une certaine condescendance de la part de Nerciat: ce «système antinaturel» est conçu par certaines femmes qui, lasses et désabusées des hommes, préfèrent se consacrer entièrement à l'amour entre elles, constituant ainsi une communauté close, une sorte de secte. C'est le cas d'Érosie, l'héroïne du *Doctorat im-*

9 Le rôle d'initiateur sexuel dans les romans de l'époque est toujours assumé par ce que j'appelle une figure «pseudofamiliale», en ce sens que l'initié emploie à l'égard de son initiateur un vocabulaire truffé d'ambiguïtés faisant référence aux rapports paternels ou maternels. Nerciat renverse ce «code de l'inceste» pour montrer de manière explicite l'inceste tel quel, même si l'acte sexuel entre Lolotte et son père apparaît de manière assez elliptique: «Je dois (...) laisser ici vide l'espace où il s'agirait de décrire les délices d'une céleste nuit» (Nerciat, 2001: 65). L'inceste n'est plus une idée qui plane sur le récit à travers des jeux de mots et de travestissements, c'est une réalité.

10 Pinange raconte à sa fille, Lolotte, comment son père légitime (donc faux père), un pauvre vieillard impuissant, a proposé à un marquis libertin de coucher avec sa femme, ce qu'il a fait et grâce à quoi la femme est tombée enceinte. L'enfant (Pinange) était le portrait craché du beau marquis et «lorsqu'il eut seize ans sa mère s'y mépris et se le donna, comme si, par distraction, elle avait fait une reprise avec le père» (Nerciat, 2001: 267). Félicia conçoit alors l'idée de l'existence d'une lignée qui reproduirait successivement, de génération en génération, la même dynamique de l'inceste: «Eh bien, allons: tâche de me faire un fils, et je te jure que dès qu'il aura seize ans, fidèle à l'exemple de sa grand-mère, je me donne ce petit garçon, qui, s'il se marie quelque jour et qu'il mette au monde des filles qui en vaillent la peine, aura sans doute comme toi l'esprit de leur tourner la cervelle» (Nerciat, 2001: 268).

11 Nerciat décrit d'une manière assez détaillée la violation de l'animal par la comtesse. Pour ce faire il lui faut l'aide de Philippine et de la marquise.

promptu, qui décide de devenir tribade après avoir été dégoûtée du sexe fort (Nerciat, 2000: 11). Érosie n'éprouve alors que de la haine à l'égard des hommes et elle conçoit ce qu'elle appelle un «système anti-masculin»¹²: on retrouve le thème de la secte des femmes dans plusieurs ouvrages de la même époque. Ils se présentent sous deux thématiques différentes: dans la *Confession de Mademoiselle Sapho ou La secte des anandrynes* de Pidansart de Mairobert (1784) il s'agit d'une société de tribades pour qui la secte est conçue comme moyen d'accéder à la jouissance sexuelle; dans *Pauliska ou la perversité moderne*, le jeune Ernest Pradislas, l'ami de Pauliska, tombe entre les mains d'une «série de féministes radicales qui professent un mélange de revendications rappelant la préciosité (refus de l'amour physique, mépris du corps) et de découvertes scientifiques récentes» (Delon, 1992: 89). Cette dernière société de femmes est donc moins charnelle et plus intellectualisée que la première.

Dans cet éventail de pratiques sexuelles alternatives il faudrait faire référence aussi à la masturbation. Cette pratique, condamnée par la médecine de l'époque, notamment par Tissot et Bienville¹³, se limite, pour ce qui est de la masturbation solitaire et non pas celle pratiquée entre partenaires, à la masturbation féminine, dont l'instrument principal est le godemiché. Dans les romans de Nerciat les femmes se servent librement du godemiché non pas comme un instrument libérateur pour s'affranchir des hommes, mais comme un complément de jouissance pour les moments de solitude. Les personnages féminins de Nerciat sont insatiables dans leur jouissance: Madame de Montchaud dans *Les Aphrodites* n'en a pas assez avec une douzaine de rapports sexuels par jour, donc elle se sert du godemiché pour parvenir à combler ses voluptueux besoins¹⁴. Le godemiché agit donc comme substitut des hommes quand leur présence physique n'est pas possible —le sommeil de madame de Montchaud— d'où l'obsession pour la ressemblance physique avec l'original, comme celui que madame Durut vend à madame de Valcreux, un «énorme godemiché» d'un rouge tendre «qui donne parfaitement le ton de la chair» (Nerciat, 1997b: 286) et avec un gland «d'une mécanique tellement organisée que toutes les fois qu'on le recule et qu'on le laisse ensuite aller, un jet de ce dont on aura voulu remplir le réservoir s'échappe» (Nerciat, 1997b: 286). Seuls les tribades utilisent le godemiché comme un instrument libérateur pour s'affranchir des hommes, comme Érosie dans *Le Doctorat impromptu*. Mais, il

12 «Cette haine, que je croyais immortelle dans mon coeur, contrastant avec les délices dont me faisaient jouir nos tendresses féminines» (Nerciat, 2000: 9).

13 Cf. bibliographie pour les références.

14 «Aussitôt que je suis seule, le divin godemiché va son petit train. (Elle le sort de sa poche et le baise avec tendresse). Oui, précieux joujou mon cher nécessaire, je quitterai plutôt mes yeux que de me séparer de toi! (Elle le rempoche. À sa cousine). La nuit, quand je suis seule, je le fourre... là... Je m'endors à ses doux mouvements, et je suis sûre que ma main routinée les entretient machinalement pendant mon sommeil, car je ne rêve jamais que d'être vigoureusement fêtée et toujours par des figures angéliques» (Nerciat, 1997b: 283).

n'y a pas de quoi s'inquiéter, les amours lesbiens ne sont pour Nerciat —ni pour l'imaginaire sexuel de l'époque d'ailleurs— qu'une étape transitoire: ainsi Érosie sera séduite par Solange, un apprenti de libertin de seize ans qui parvient à démontrer la faiblesse du système saphique conçu par l'expérimentée héroïne du *Doctorat*.

En guise de conclusion et après ce bref parcours par quelques-unes différentes thématiques de l'oeuvre de Nerciat, je voudrais en retenir les deux aspects fondamentaux de l'architexte qui ont été traités dans cette communication: la réflexion sur le langage et le rôle de la femme. Pour ce qui est du *Diable au corps* et de *Les Aphrodites*, ils se présentent sous une forme déconstruite: le sous-titre de *Les Aphrodites* est *Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, le récit ne suit pas forcément une ligne événementielle, les récits se coupent, s'interrompent les uns les autres, la forme romanesque et les dialogues disposés de manière théâtrale se mélangent. L'écriture de Nerciat est *intensive*, comme l'affirme Dubost. Le discours de la débauche se fonde sur un réseau thématique qui explore la jouissance dans tous ses degrés, et chez Nerciat cette exploration se fait notamment sous le signe de la dérision, au moins pour ce qui est du langage. Quant aux femmes, elles peuvent être assimilées à une certaine image de prostituée libertine et philosophe véhiculée par d'autres ouvrages de l'époque¹⁵ et elles le sont en ce sens qu'elles se sont affranchies, tout comme le langage, de toute sorte de contrainte. Les femmes des romans de Nerciat utilisent le langage comme une libération et ce sont enfin le récit, les dialogues qui libèrent tout: les mots et les corps.

Bibliographie

- Apollinaire, G. (1985): *L'Oeuvre libertine du Chevalier Andréa de Nerciat: Le Doctorat Impromptu; Félicia, ou mes Fredaines; Monrose, ou le Libertin de qualité; Les Aphrodites; Le Diable au corps, etc. Comprenant une oeuvre entière, des morceaux ignorés, avec des documents nouveaux et des pièces inédites concernant la vie d'Andréa de Nerciat. Introduction, essai bibliographique, analyses et notes par Guillaume Apollinaire*, Éditions d'Aujourd'hui, Paris.
- Delon, M. (1992): «Pauliska de Révéroni Saint-Cyr ou la perte de l'identité», *Les cahiers des paralittératures*, 4, 85-91.
- Dubost, J.-P. (1992): «*Les Aphrodites* ou les bonnes affaires de la contre-société libertine», *Les cahiers des paralittératures*, 4, 123-141.
- Fort, B. (1978): *Le langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Klincksieck, Paris.

15 Ce sujet est traité d'une manière générale par Kathryn Norberg dans son article «The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette». Pour ce qui est de Nerciat, et dans ce cas-ci pour une étude appliquée à *Félicia ou Mes fredaines*, dont je ne parle pas ici, cf. l'article de Simone Scott: «Le rôle du narrataire dans *Félicia* d'Andréa de Nerciat».

- Genette, G. (1981): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris.
- Kristeva, J. (1969): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris.
- Nerciati, A. de (1997a): *Le Diable au corps. Oeuvre posthume. Thali-priapiques du très-recommandable Docteur Cazzoné, Membre extraordinaire de la joyeuse Faculté Phallo-coïro-pygo-glottonomique*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- (1997b): *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, Union Générale d'Éditions, Paris.
- (2000): *Le Doctorat impromptu*, Libro, Paris.
- (2001): *Lolotte*, Zulma, Paris.
- Norberg, K. (1993): «The Libertine Whore: Prostitution in French Pornography from Margot to Juliette», in Hunt, L. (éd.): *The Invention of Pornography*, Zone Books, New York, 225-252.
- Ogien, R. (2003): *Penser la pornographie*, PUF, Paris.
- Pidansart de Mairobert, M.-F. (1999): *Confession de mademoiselle Sapho ou La secte des anandrynes*, Arléa, Paris.
- Révéroni Saint-Cyr, J.-A. de (1991): *Pauliska ou La perversité moderne*, Desjonquères, Paris.
- Scott, S. (1984): «Le rôle du narrataire dans *Félicia* d'Andréa de Nerciati», *Australian Journal of French Studies*, 21-1, 43-57.
- Trousson, R. (1993): *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Éditions Robert Laffont, Paris.

La «rose», alegoría inacabada

José Miguel Lamalfa Díaz

Universidad de Oviedo

«Pren ceste rose aimable comme toy
Qui sers de rose aux roses les plus belles».
(Ronsard, *Amours de Cassandre*, XCI)

Épocas tan alejadas entre sí como la Edad Media y el siglo XXI, de reciente incorporación a la clasificación cronológica de la Historia, me sugieren, en dos textos de la literatura francesa, el acercamiento a la palabra *rose*, cuya semántica, moldeada a lo largo de los tiempos en el crisol de civilizaciones plurilingües, sigue animando e inspira, aún en nuestros días, universos conceptuales y psicológicos muy variados.

El texto de la Edad Media elegido, obra de influencia en los ámbitos del saber medieval desde su aparición en el siglo XIII, no podía ser otro que el *Roman de la Rose*. Evidencia en su redacción esta obra dos partes bien diferenciadas y de autoría definida que llaman la atención del lector y exigen, tanto del literato como del lingüista, un análisis ponderado y en ciertos aspectos pormenorizado para su correcta interpretación. Una primera parte, atribuida a Guillaume de Lorris por el propio Jean de Meun, coautor del libro, y una segunda, aceptada comúnmente como del mismo Jean de Meun, secuencia, considerada como natural, de la primera, según este último refiere, bien avanzada ya la narración, cuando declara su intención de llevar obra tan querida a buen fin, en la expresión «parfenir» del verso 10555¹.

El segundo texto seleccionado, más cercano a nosotros, será *Le Petit Prince* de Antoine de Saint-Exupéry. La novela aparece en 1943 y se convierte en un *best seller* internacional al poco tiempo de su publicación, hecho este que justificaría por sí solo el derecho de inclusión de esta obra en un trabajo comparativo como lo es este, si no fuera porque su valor estético, reconocido por la crítica más exigente, está fuera de toda duda.

1 Para referencias a la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun se ha utilizado la edición *Le Roman de la Rose* (1970), publicada por Félix Lecoy, Honoré Champion, París.

En cuanto al vocablo «rose», de empleo antiguo y uso corriente tal y como evidencian las diferentes formas presentes en lenguas celtas (citemos el irlandés) o germánicas (como el inglés antiguo o el antiguo alto alemán), nos sitúa imperceptible e imperiosamente ante un problema no resuelto del todo aún, y no exento por tanto de cierto interés para el conocimiento de dicha palabra, si queremos obtener, o mejor extraer de ella, el sentido más apropiado a cada uso o a cada empleo. Me refiero al secreto que oculta el origen de dicha palabra.

«Rose» es el nombre dado a una flor que brota en todos los continentes y es admirada en civilizaciones desde tiempos immemoriales, cuya denominación presenta una etimología singular. Se propone, como hipótesis, la tesis de un parentesco oriental, semítico probablemente, en relación con una civilización mediterránea, tras la constatación y revisión de denominaciones como la del griego *ρόδov*, la del persa *gul*, la del armenio *vard-* (estas dos últimas palabras provenientes probablemente de una misma raíz **urd-*), así como la del latín *rosa* en la que la *s* haría pensar en el paso del término a esta lengua a través del etrusco, evidencias todas ellas que parecen excluir un origen indoeuropeo de la palabra que da nombre a esta flor. Pero dejando a un lado el misterio de su origen, la referencia, que del término se ha hecho en el transcurso del tiempo, y la realidad que dicha denominación encierra, facilitan y esclarecen, en parte, su contenido más genuino y los ricos matices de todos sus valores.

La experiencia botánica de Herodoto (hacia 484-425 a. de C.), por citar algún ejemplo, o los escritos latinos de Plinio el Viejo (23-79 d. de C.) han sido legado de observaciones novedosas, así como de las primeras descripciones relacionadas con el cultivo de esta planta. En las civilizaciones egipcia, griega y romana se idealizará el nombre de esta flor, convirtiéndolo unas veces en símbolo de la pureza o de la belleza, y otras en el de la pasión o en el del amor. El advenimiento del Cristianismo, en cuya iconografía la rosa representará en ocasiones la copa que contiene la sangre de Cristo, a veces la transfiguración de las gotas de esa misma sangre, llegando incluso a simbolizar, para algunos, las heridas de Jesucristo, modificará profundamente el sentido de su valoración simbólica.

La palabra ha inspirado empleos metafóricos y figurados, alegóricos y simbólicos, revistiendo o enmascarando la idea de placer, de agrado, evocando a un mismo tiempo y de modo diferenciado, la juventud, la vida perecedera y fugaz, la felicidad.

Sin embargo será la literatura de la Edad Media, la poesía francesa sobre todo, la que rehabilitará la rosa a partir del *Roman de la Rose* de Jean de

2 Cf. Saadi (2004): *El Jardín de Rosas (Gulistán)*, edición de Richard F. Barton (1821-1890), prólogo y versión española de Jerónimo Sahagún, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca. El título entre paréntesis del original, que significa literalmente «la rosaleda», ilustra de modo ejemplar este radical.

Meun y de Guillaume de Lorris, autor este último al que debemos el título que le ha quedado a la narración.

En los cuatro mil veintiocho versos en total de la parte de la obra que Guillaume nos ha dejado, el vocablo *rose* aparece bajo las formas «rose(s)», «rouse(s)», en el diminutivo «rousete», así como en derivados como «rosier(s)», «rousier(s)», asociados al mismo campo léxico, o en las expresiones «chapel» y «chapelet de roses», formando parte de un mismo grupo. Por otro lado, el campo léxico formado por «boton», «bouton(s)», de la misma familia semántica, que encontramos, sugiere una descripción de conjunto y una valoración unitaria.

Guillaume de Lorris utiliza la palabra *rose* sin preámbulos desde el inicio de su relato, verso 37, cuando titula su poema *Romanz de la Rose*, término este de «rose» que aparecerá, por otro lado, siempre en boca del narrador (joven de veinte años, según él mismo refiere), excepto en el verso 3663, en el que la palabra «rose» es invocada por *Honte*, hija de *Resson* y de *Maufez*, prima de *Peor*, personificaciones las cuatro, en sentido lato, de Vergüenza, Razón, Crimen y Pavor respectivamente.

El autor-narrador ve en un espejo (v. 1613), en el que Narciso se había admirado (v. 1571), rosales, «rose», plantados en abundancia, abigarradamente (v. 3833), llenos de rosas (v. 1614) y de capullos (v. 2857), situados en un lugar apartado, bien protegidos por una cerca (v. 1616) hecha de cardos agudos y punzantes (v. 1673), de espinos puntiagudos y cortantes (v. 1675), de ortigas, de maleza con púas (v. 1676), así como rosales silvestres (el rosal silvestre, rosal místico aparecerá a los pies de la Virgen en la iconografía cristiana). La primera vez que Guillaume se acerca a ellos, sobrecogido por el miedo y la impaciencia que le crea la cerca, no se atreve a pasarla. Será entonces el servicial (v. 2789) *Bel Accueil* (Complaciente Recibimiento) quien descubra el hueco que va a permitir a Guillaume comunicarse con la rosa, llegando incluso a conseguir besarla. A partir de este momento, *Jalousie* (Celos) hará construir una fortaleza (v. 3606) con una torre en medio para encerrar a *Bel Accueil*, y un foso (v. 3785) ancho y profundo, colocando un muro de piedras de talla (v. 3789) sobre cimientos de piedra natural sólida y firme (v. 3791) en torno a los rosales, con el fin de que *Chasteez* (Castidad) esté segura (v. 3591) y de que *Luxure* (Lujuria) no reine por todas partes (v. 3588).

En cuanto a «rose» (rosa) y «bouton» (capullo), Guillaume se sirve ciertamente de los dos términos de manera simbólica, alegórica, si bien diferenciándolos consciente y explícitamente. Describe las rosas de los rosales (v. 1614), refiere su olor (v. 1625), su belleza (v. 1636), habla de rosas abiertas que no duran más que un día (v. 1643). El capullo es descrito como pequeño y cerrado (v. 1637), y de otras dimensiones ya en floración incluso (v. 1642) y que duran frescos dos o tres días (v. 1645). «Rose» y «bouton» son términos utilizados conjuntamente por el autor en tres momentos del relato: el primero, en la presentación de Castidad como señora de rosas y de capullos (v. 2831), guardados también por *Honte* (Vergüenza), por *Peor* y por *Jalousie* (v. 2847), rosas y capullos sustraídos, a su vez, día y noche por *Venus*

(diosa de la vegetación y de los jardines) (v. 2836); el segundo, en la crítica de *Honte a Dangiers* (Peligro), encargado de la guarda de rosas y capullos; y un tercer momento, en el que bien cercados ya los rosales (v. 3917), el autor hace referencia a la relajación de *Jalousie*, tranquila en su castillo, confiando en que los rosales no serán robados por los desalmados.

En boca del narrador el término «bouton» se reviste de expresiones tales como bello (v. 1664), de un color bermejo (v. 1658), con cuatro pares de hojas (v. 1660), y tallo enhiesto (v. 1663), cuyo dulce olor (alusión que precisará al utilizar el término «rousete» de los versos 1753-1754), que atrae e incita a hacerse con él, a cogerlo (v. 1671), pero que cardos, espinos y maleza que lo rodean impiden capturar (vv. 1673-1678). Y el relato de Guillaume concluye así su alegoría: en un encuentro final, la rosa ha crecido en alto, pero no está abierta y no deja ver la grana (v. 3351); abierta es más bella y más bermeja que antes (v. 3358); el narrador obtiene un beso dulce y sabroso de la rosa (v. 3461); una vez alejado de ella, el recuerdo de la rosa y de su beso van a abrasar y atizar su corazón (v. 3770); seguirán lloros, suspiros, largos pensamientos sin dormir (v. 3772), estremecimientos, quejas y lamentos (v. 3773), innumerables dolores (v. 3778), la caída en el infierno (v. 3775). La curación se encuentra siempre en la rosa.

La parte de la obra asumida por Jean de Meun, por su parte, de una extensión de diecisiete mil setecientos veintiún versos, presenta, a su vez, las formas «rose(s)», «rosier», así como la extensión de su campo semántico en las formas «bouton(s)» y el diminutivo «boutonet».

El autor-narrador también nos previene en los versos 7213-7214 de que él no va a contar lo que ya se ha oído en el relato dejado por Guillaume de Lorris (10554), sino que lo continuará hasta haber cogido la hermosa rosa bermeja (v. 10571), se haga de día y despierte del sueño (v. 10572), prosiguiendo con ello la alegoría iniciada por Guillaume. Con todo, la palabra *rosier*, en los seis empleos que de ella hace Jean de Meun, no alcanza la importancia narrativa conseguida por Guillaume en su relato. Del rosal se corta la rosa (v. 7564) tras hacer creer a los porteros («portiers», v. 7562 en Jean de Meun, «closiers» y «garde», v. 2812 en Guillaume), que el cortarla hay que interpretarlo como una acción con las mejores intenciones, llegando incluso a dar a entender, si fuere necesario, que uno dejaría marchitarse las rosas (v. 7602) para hacer más creíble esa buena intención. Jean de Meun utiliza el término «rosier», pues, asumiendo el valor alegórico establecido por Guillaume, si bien, con un valor más generalizador y menos fabulador, en el sentido de conjunto de rosas (v. 21712), rosas que uno puede coger, acariciar, cortar, cuando a uno le viene en gana (v. 21706).

En lo que se refiere a «rose» y «bouton», Jean de Meun no matiza, no subraya la diferencia. La rosas y los capullos no estarán encerrados (v. 8166), y si uno tiene riquezas los podrá coger (v. 8165), será *Bel Accueil* (personificación también utilizada por Jean de Meun) quien dejará coger todo, rosas y capullos, libremente (v. 20708), unas veces vendidos, otras regalados (v. 20710). Una cohorte de personificaciones, *Reson, Ami* (Amigo), *Richebece* (Ri-

queza), *Faus Semblant* (Falso Semblante), *Vielle* (Vieja), *Dangiers*, se multiplican en la acción y juegan un papel importante en la narración a través de monólogos y diálogos instructivos e interminables, verdadero nudo argumentativo en Jean de Meun, quien ya, no obstante, desde el verso 4136, el ciento cinco de su historia, una vez asumido como propio el estilo de narrador en primera persona, inicia el manejo de la alegoría propuesta por Guillaume para «rose-bouton», amparándose en la cortesía (4133), puesta de manifiesto por *Bel Aceuil* al haberle permitido atravesar la cerca y besar la rosa. *Reson* en cambio (personalización importante en Jean de Meun), apoyando su argumentación en el placer producido por el beso a la rosa, pone en tela de juicio el amor, que se reducirá al amor carnal, como verdadero estimulador y expresión del pensamiento del autor. Para de Meun, el pensamiento no puede estar sino en la rosa (v. 7192). *Ami* anima al protagonista a coger la rosa, incluso por la fuerza (v. 7660) —hecho este que, curiosamente, agrada a los porteros— cuando *Bel Aceuil* lo haya aprobado. *Vielle* (personificación posible de la Alcahueta) sirve al autor para introducir en la trama el juego de los amantes y sus juramentos fallidos, incumplidos, que Dios perdona fácilmente (v. 13097). La rosa, a su vez, sujeto activo en Jean de Meun (pasivo en Guillaume) debe engañar a *Bel Aceuil* y hacerle creer su fidelidad a pesar de que otro la tenga (v. 13090). *Vielle* enseña que cuando la rosa se haya marchitado y que los cabellos hayan encanecido faltarán los regalos, los dones (v. 14514). La narración insiste en el deseo ardiente del narrador por acercarse a la rosa que tanto ama (v. 14779). *Dangier*, *Poor* y *Honte* impiden en esta ocasión acceder a la rosa y meten en prisión a *Bel Aceuil*. Entonces, ¿la rosa? Hay que conquistarla (v. 14837). La búsqueda de la rosa para gozar de ella (v. 21220) lleva al narrador, convertido en peregrino (v. 21317) y pertrechado de armamento adecuado, a un pequeño sendero (v. 21607). No existe otra entrada para poderse hacer con el «capullo». Pero antes de la descripción final en su alegoría aconseja Jean de Meun a todo joven el ir a coger las rosas (v. 21649), las abiertas y las cerradas. Se acerca así al rosal (v. 21666) para hacerse con el capullo (v. 21667), coge el rosal por las ramitas y sacude el capullo, removiendo las ramas sin estropearlas (v. 21684), al sacudir el capullo, desparrama un poco de grana (v. 21690) y eso se produce en el momento en que toca en su interior para examinar las hojitas, los pétalos (v. 21692), pues él quiere recorrer en todos los sentidos lo profundo del capullo (v. 21695), y hace mezclar las granas sin apenas desenredarlas (v. 21697), y hace al capullo tenderse, extenderse y distenderse. Es de esta manera como él ha poseído la rosa bermeja (v. 21749).

También Antoine de Saint-Exupéry, siete siglos más tarde, se sirve del simbolismo de la rosa en *Le Petit Prince*³, su obra más conocida. Del *Courrier du Sud*, novela en la que la rosa aparece como signo sin raíz que se adhiera a

3 Referencias en la edición de *Le Petit Prince* de Harbrace Paperbound 1 Library, Harcourt & World, Inc., New York, 1971 (1943).

una superficie exterior, pasando por *Terre des Hommes* en la que la rosa, cargada de un cierto simbolismo aparece despojada de contingencia, y por *Citadelle*, que deja constancia de que no existe rosa sin jardinero (jardinero que rotura la tierra, cultiva y separa la rosa, la favorece), a *Le Petit Prince*, en la que el canto de la rosa alcanza su plenitud, como nos desentraña en su estudio María Laura Arcangeli Marenzi⁴, la rosa en Saint-Exupéry va estableciendo, especie de ceremonial «saintexuperiano», un código en el que los sentidos metafóricos del objeto rosa van paulatinamente convirtiéndose en símbolo.

Saint-Exupéry utiliza muy poco, justo es decirlo, el campo léxico «rose(s)», «rosier(s)» en *Le Petit Prince*, obra en la que se ha de tener en cuenta la palabra «fleur(s)» de la misma familia semántica para un acercamiento consecuente. El término «rosier», empleado por el autor en dos ocasiones, le sirve para ilustrar la existencia —pensamiento maniqueo— de buenas y malas granas, de buenas y malas hierbas, de buenas y malas plantas. Los *baobabs* se parecen a los rosales cuando son jóvenes, pero son malos, hay que arrancarlos, mientras que la ramita del rosal, una buena planta, se puede dejar brotar como quiere.

El vocablo «rose(s)» se nos presenta asociado al de «fleur(s)». El propio narrador nos desvela el parentesco. «Ce qui m'émeut si fort de ce petit prince endormi, c'est sa fidélité pour une fleur, c'est l'image d'une rose qui rayonne en lui comme une flamme d'une lampe, même quand il dort» (*Le Petit Prince*, 93-94). Esa misma imagen de la llama la volvemos a encontrar en la descripción del encendido y apagado de la farola, en el que el autor traduce «allumer» por «faire naître une fleur» y «éteindre» por «endormir la fleur», enriqueciendo con elegancia sutil el valor simbólico-descriptivo de la flor y por ende de la rosa. El autor asocia los términos «fleur» y «rose» de nuevo en la guerra de «moutons» y de «fleurs», en la que los corderos comen las flores y la rosa.

El vocablo «fleur» con mucha más presencia que «rose», lo acompaña Saint-Exupéry con calificativos como «contradictoire», «faible», «terrible» (a causa de las espinas, imagen recurrente), «très simple ornée», «bien compliquée», «éphémère», palabra esta última, clave, en el diálogo del Principito con el geógrafo (cuyo lapicero no anota curiosamente las flores), explicada en la expresión tan acertada de «menacée de disparition prochaine». El propio texto visualiza una descripción completa de la flor. «L'arbuste prépare la fleur qui s'apprête à être belle, toilette mystérieuse, bouton énorme, chambre verte, elle choisit les couleurs, elle s'habille lentement, elle ajuste un à un les pétales, et elle apparaît; les fleurs fabriquent des épines, une méchanceté de la part des fleurs».

Flor o rosa, pues, en *Le Petit Prince*, poco importa, esta tose, ve pasar, habla, se queja, se ensalza, calla a veces, y convertida por el autor en flor úni-

4 Cf. Arcangeli Marenzi, M. L. (1971): «Langage et poésie», en Vercier, B. (ed.): *Les critiques de notre temps et Saint Exupéry*, Garnier Frères, París, 160-170.

ca en el mundo, rosa más importante que las otras, especialmente, domina en su hechizo. La persona así dominada, la respira, la ama, la posee, la corta, la lleva, la conoce, la riega, es fiel a ella, la protege, la coloca en un globo, la escucha quejarse, jactarse, callarse.

Tres visiones distintas y una alegoría continuada, un mismo símbolo, la rosa. Guillaume de Lorris en la rosa, primero capullo, simboliza a la mujer en una relación ideal de los amantes, con el beso como expresión final. Jean de Meun en la dualidad rosa-capullo como mismo objeto descriptivo simbolizando a la mujer, al conjunto de mujeres, cuya búsqueda convertida en peregrinación y en conquista no persigue sino el amor carnal. Y Antoine de Saint-Exupéry para el que la flor encubre la rosa, la rosa se sublima en símbolo, haciendo realidad, por qué no, las palabras atribuidas a Simone de Saint-Exupéry, hermana mayor del aviador desaparecido, referidas a su mujer Consuelo: «Le Petit Prince l'a incarnée dans le personnage de la rose».

Autobiographie et photographie dans *Roland Barthes par Roland Barthes*

Antonella Lipscomb
Universidad de Castilla-La Mancha

Photographie et autobiographie: pouvoir voir et lire l'auteur, est ce qu'annonce Roland Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) où l'auteur, fidèle à la collection «Écrivains de toujours», introduit texte et images dans un même récit. Insérées dans la première partie de cette singulière autobiographie, ces images incluent photos de famille, de Barthes enfant, adolescent et adulte, ainsi que photos de lieux et de gens qui ont marqué sa vie. Une complémentarité entre image textuelle et image visuelle qui semble inviter le lecteur à pénétrer le domaine du privé et constituer un portrait plus complet de l'auteur. Lorsque le «lisible» s'accompagne du «visible», l'image mentale que le lecteur est encouragé à créer devient certes plus tangible, mais s'oppose à l'image textuelle que l'auteur souhaite présenter. Titre prometteur pour un lecteur avide de confidences, la prétendue transparence de ce *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est en réalité qu'un leurre: «*Moi par moi?* Mais c'est le programme même de l'imaginaire!» (1975: 156), avoue avec effusion l'auteur. Comment, en effet, prendre au sérieux la lecture de cette soi-disant autobiographie si un épigraphe annonçant «tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» déconcerte dès l'entrée tout espoir de voir Barthes se livrer. Semblable à cette mention liminaire qui permet à l'auteur de révoquer toute question de fidélité vis-à-vis de ce qu'il s'apprête à raconter, un avertissement au lecteur, placé en introduction, immunise pareillement Barthes contre toute explication qu'il donne de l'image en question: «*Ce que je dirai de chaque image ne sera jamais qu'imaginaire*» (1975: 5). Par conséquent, dès le début, le problème du sujet est posé: qu'il s'agisse du sujet de l'énonciation ou du sujet de l'énoncé —écrit ou photographique— difficile d'associer ces images et ce texte à un «moi» qui ne pense qu'à s'évader. Malgré leur réalité objective, tout ce que Barthes écrira sur ces photographies sera condamné à l'«imaginaire d'écriture».

Si l'écriture est imaginaire, rien d'imaginaire, apparemment, dans la photographie: elle est la saisie du réel, le «ça est» ou le «ça a été» du référent.

Comme dirait Italo Calvino dans *Gli amori difficili*, «le foto (...) acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio» (1990: 39). Par conséquent, s'il est légitime de se demander: «D'où vient donc cet air-là? La Nature? Le Code?» (Barthes, 1975: 38), difficile d'affirmer: «Mais je n'ai jamais ressemblé à cela!» (1975: 40). Pourtant, il n'est pas toujours facile d'adhérer à ce que le photographe a capturé car souvent le «ça» photographié, ne correspond pas à l'image qu'on a de soi. Face à son image, Barthes se trouve ainsi «en état d'inquiétante familiarité» (1975: 5), puisque si c'est bien son corps «qui s'y donne à lire» (1975: 6), ce n'est pas son «moi» que la photo parvient à reproduire. Semblable au miroir, la photographie ne peut restituer qu'une image extérieure et non intérieure de ce qu'on est: elle montre le signifiant, le signifié ne pouvant être représenté. «Très indiscreète», remarque l'auteur, la photographie est donc aussi «très discrète» puisque «ce n'est pas de moi' qu'elle parle» (1975: 6). Quel que soit mon effort ou mon désir de voir mon image coïncider avec mon «moi», c'est «moi», explique Barthes dans *La chambre claire*, «qui ne coïncide jamais avec mon image» (1980: 26-27). «Comment pourrais-je me trouver ressemblant?» (1980: 159), se demande encore l'auteur, puisque la «ressemblance» donne le sujet «en tant que lui-même», et non «tel qu'en lui-même» (1980: 160): elle renvoie à l'«identité» et non à la «vérité». Par conséquent, conclut ironiquement l'auteur, «une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente» (1980: 160). Comme Barthes le démontre dans *La chambre claire* au sujet de la «Photo du Jardin d'Hiver», qui représente sa mère à l'âge de cinq ans, telle qu'il ne l'a évidemment jamais connue, la photographie n'est pas du côté de la remémoration mais de la résurrection. Ce qu'il cherche en effet dans ce cliché n'est pas à remémorer un instant qui d'ailleurs n'appartient pas à son passé, mais de ressusciter et retrouver cette «expression de vérité», cet «air» qui, d'après lui, «exprime le sujet» (1980: 168).

C'est ce danger d'être découvert dans sa vérité qui incite Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, à contredire ou éluder tout ce que l'image photographique peut suggérer. Car si c'est bien la recherche d'une vérité que l'auteur cherche dans l'écriture de ce récit, ce n'est pas «sa» vérité qu'il souhaite y dévoiler. Limiter l'image et son texte au strictement «lisible», c'est-à-dire à l'image finie, en face de laquelle le lecteur est réduit au simple rôle de consommateur, telle serait l'intention de l'auteur. C'est ce que suggèrent certains commentaires, comme celui laconique qui accompagne un portrait du père: «Le père, mort très tôt (à la guerre) n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice» (1975: 19).

Silence absolu du texte, seule l'image permet d'enrichir quelque peu le contexte. Même silence pour ce qui concerne les photos des deux grands-pères, l'auteur est comme eux: il ne tient «aucun discours» (1975: 14-15). S'il est vrai que les photos sont parfois indiscreètes, en livrant au lecteur une certaine intimité, un aspect de la vie privée de l'auteur, les légendes ou commentaires qui accompagnent tous ces clichés s'appliquent à dissimuler tout ce qu'elles pourraient suggérer. La légende est en effet employée par l'auteur

comme un moyen d'échapper à l'image, d'opposer son «moi» textuel fuyant à tout ce que la photographie de son «moi» sous-entend. Car quoi de pire pour Barthes que de se sentir prisonnier de l'image, à la merci du regard d'autrui: «Les autres —l'Autre— me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rongé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils» (1980: 31).

Ce n'est en effet que par le texte que l'auteur peut lutter contre la fixité de l'image visuelle en offrant au lecteur une image textuelle mobile, indéterminée.

Autre facteur qui renforce l'absence d'identité entre l'auteur et son corps photographié est la pose. En plaçant le sujet en position d'observé, c'est toujours un «moi» alerte, acteur, imposteur, qu'impose la photographie. Résultat, constate Barthes: «Je ne cesse de m'imiter, et c'est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographier, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture» (1980: 29-30).

Une «imposture» que le lecteur peut facilement identifier dans cette photo de 1970 (1975: 41) où l'auteur semble suggérer: «Je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (...) l'essence précieuse de mon individu: ce que je suis, en dehors de toute effigie» (1980: 26).

Une déclaration ironique qui confirme l'impossible authenticité du sujet photographié et qui rappelle aussi ce «personnage de roman» auquel Barthes souhaite s'identifier dans l'épigraphe de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Même imposture chez Guibert, qui choisit de parler de ses photos prises par Hans Georg Berger «comme d'un personnage de roman», à la troisième personne du singulier: «Je suis bien l'acteur de toutes ces fantaisies, et pourtant il me dépasse, il me surprend, et je peux parler de lui comme d'un personnage de roman, et peut-être d'un roman que moi-même j'aurais écrit» (Berger, 1992).

Impossible donc pour le modèle d'être simplement soi-même, impossible d'atteindre cette neutralité du corps, ce «degré zéro» tant recherché. Même devant ces photos de l'auteur âgé, où il est montré dans «son espace de travail», le corps livré «à la jouissance de peindre, d'écrire, de classer», seuls moments où son corps est, dit-il, «libre de tout imaginaire» (1975: 42), difficile d'affirmer qu'il s'agit de son «corps de vérité» (1975: 40). Ces moments «sont-ils vrais, sont-ils faux?» se demande à ce propos Hervé Guibert devant les photos prises de lui par Berger: «Ils sont souvent 'incroyables mais vrais', constate-t-il, «indéniablement vécus, en train de se vivre, mais ils surprennent le sujet un peu hors de lui-même, suspendu dans sa pose comme dans une aura, une négation ou un déguisement de soi-même» (Berger, 1992). C'est, d'après Barthes, la sensation d'être regardé qui change tout et provoque ce «déguisement de soi-même» dont parle Guibert: «Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change: je me constitue en train de 'poser', je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image» (1980: 25).

Un sentiment que partage également Marguerite Duras, qui souhaiterait se faire photographe «endormie» ou «en train d'écrire», car, prétend-elle, «je pense que j'ai un visage différent dans ces moments où je suis au plus loin de moi-même. Mais ce n'est pas possible. Ça n'existe pas. Car je saurais toujours, au plus profond de moi-même qu'on est en train de me photographier, je le sentirais et je prendrais une pose pour la photographie» (Armel, 1990: 147). Finalement, si on est comme dirait Régis Debray «épris de vérité vraie», le seul moment où on devrait «ouvrir sa porte au photographe» serait «sur son lit de mort» car, d'après l'auteur, «les seules images fixes de nous qui ne nous trahissent pas sont celles qui ne nous concernent pas encore, ou plus du tout: en bébé ou en machabée» (Debray, 1994: 143).

D'autre part, l'image fixe, comme dirait Barthes dans *La chambre claire*, elle est «lourde, immobile, entêtée» (1980: 27), alors comment prétendre la faire coïncider avec mon «moi» vivant? Difficile, car ce «ça» que la photo a fixé est une chose dépourvue de vie, inhabitée. Si la photo est bien une duplication du réel, elle reste donc essentiellement présentation morte du référent. Pas surprenant, alors, que Barthes parle de lui à la troisième personne lorsqu'il se réfère à une photographie de lui adolescent: «*Mutation brusque du corps (à la sortie du sanatorium): il passe (ou croit passer) de la maigreur à l'embonpoint*» (1975: 34) puisque le «il» peut vouloir dire «je parle de moi comme d'un peu mort» (1975: 171). Pronom de la «non-personne», explique l'auteur, le «il», semblable à la photo, «annule et mortifie son référent» (1975: 171). Même sensation d'inanité chez Jean-Philippe Toussaint dans *L'Appareil-photo* où, face à «quatre photos en noir et blanc» l'auteur trouve qu'il n'a «aucune expression particulière (...) si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là» (1988: 96-97). Pour Guibert, condamné à mourir du virus du Sida à l'âge de trente-trois ans, la photo représente non seulement la mort abstraite du référent, mais plus cruellement sa mort concrète. Semblable à Barthes qui, dans *La chambre claire*, frémit devant la photo de sa mère en pensant «elle va mourir», Guibert, en regardant toutes les photos qu'il possède de lui, ne peut s'empêcher de voir, en même temps qu'un «cela sera», un «futur antérieur dont la mort est l'enjeu» (1980: 150): «J'étais attentif aux transformations de mon visage comme aux transformations d'un personnage de roman qui s'achemine lentement vers la mort» (Guibert, 1981: 67).

Ici, l'identification à un «personnage de roman» n'est pas comme chez Barthes un artifice inventé pour dérouter le lecteur, mais une «occupation malsaine et funèbre» (Guibert, 1981: 67), destinée à distraire son auteur. En prenant du recul par rapport à son image, c'est de sa mort que Guibert s'occupe à se détacher. La photo lui permet, en effet, de projeter sur cet autre qu'il voit dans son image, sa propre destinée. C'est par conséquent avec détachement que l'auteur observe du dehors «l'histoire d'un corps, effectivement d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu (...) mais d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, et j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps» (Donner, 1992: 145). Mais encore une fois, contrairement à

Barthes qui se détache de son corps par simple désir d'abstraction, Guibert s'en sépare presque par obligation. Car face à ce corps en perpétuel changement, c'est toujours l'image d'un «il» que l'auteur découvre, chaque jour, dans son reflet.

Ce que tous ces dédoublements et détachements suggèrent, c'est que la photographie est, comme dirait Barthes, «l'avènement de moi-même comme autre» (1980: 28) en reproduisant l'image d'un «il» ou «elle», proche du personnage de roman. C'est pour renforcer ce sentiment d'altérité face à son image photographiée, que l'auteur emploie parfois le «nous», le «vous» ou le «il», dans les légendes qui accompagnent le cliché. Telle une photo du jeune Barthes, seul, allongé sur le sable d'une plage déserte, et qu'il accompagne par la légende: «*Nous, toujours nous...* » (1975: 32). Un «nous» très infatué, que Barthes emploie avec prudence et ironie en le plaçant entre guillemets et le faisant suivre à la page suivante par les trois mots: «... *aux amis près*» (1975: 33). Parfois, c'est pour suggérer la sensation d'être en désaccord avec son corps que l'auteur a recours à la troisième personne. En mettant le sujet «en rapport avec le 'ça' de (s)on corps», la photographie suscite chez l'auteur «une sorte de rêve obtus», où les «unités» que sont les «dents, des cheveux, un nez, une maigreur, des jambes à longs bras», constate-t-il, «*ne m'appartiennent pas, sans pourtant appartenir à personne d'autre qu'à moi*» (1975: 5). Ailleurs, c'est son corps malade que l'auteur évoque avec un même détachement. Là encore le «je» de l'auteur se sépare du «ça» de son corps en adoptant, comme le remarque Stéphane Grisi, davantage le point de vue «d'un observateur du phénomène pathologique que celui d'un patient» (1996: 135): «*Maladie indolore, inconsistante, maladie propre (...); elle n'avait d'autres marques que son temps, interminable, et le tabou social de la contagion; pour le reste, on était malade ou guéri, abstraitement, par un pur décret du médecin*» (1975: 39).

Image textuelle contre image visuelle est la lutte que semble mener Roland Barthes pour substituer la fixité de la photographie par la mobilité de son récit. Aussi, l'apparente indiscretion de la photographie de soi n'est qu'un leurre puisque l'intimité qu'elle révèle n'est pas celle du «je», mais celle d'un «il» qu'il n'est pas. Son œuvre, comme «toute œuvre d'écrivain», constate Jacques Lecarme, «est une négation de toutes ses photographies susceptibles d'être récupérées» (1997: 256). *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est donc pas un livre d'images, mais un livre écrit contre elles, contre les images imposées du dehors, celles que les autres ont de nous, mais aussi contre les images que l'on ne cesse de produire, celles que l'on s'offre à soi-même ou que l'on donne à voir aux autres. Contrairement à *L'Image Fantôme* qui, d'après Guibert, est une «tentative de biographie par la photographie» (1981: 124), *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est ni une biographie, ni un album de photographies, mais plutôt un simulacre de biographie par la photographie. Dans toutes ces photographies, Barthes semble jouer et composer, comme l'explique Guibert au sujet des photos de lui prises par Berger, «une biographie peut-être exacte, peut-être apocryphe» (Berger, 1992).

Bibliographie

- Armel, A. (1990): *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Pantin.
- Barthes, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1980): *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris.
- Berger, H. G. (1992): *Dialogue d'images*, William Blake, Bordeaux.
- Calvino, I. (1990): *Gli amori difficili*, Mondadori, Milan.
- Debray, R. (1994): *L'oeil naïf*, Seuil, Paris.
- Donner, Ch. (1992): «Pour répondre à quelques questions qui se posent...», *La Règle du jeu*, 7, 135-157.
- Grisi, S. (1996): *Dans l'intimité des maladies*, Desclée de Brouwer, Paris.
- Guibert, H. (1981): *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Lecarme, J. et Lecarme-Tabone, E. (1997): *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris.
- Toussaint, J.-Ph. (1988): *L'Appareil-photo*, Les Éditions de Minuit, Paris.

La música como tema y como estructura en la novela contemporánea

Victoria Lloret Llopart
Universidad Pompeu Fabra y París IV

A partir del siglo XIX, desde Balzac y Mallarmé, la música está presente en la literatura. Esta recreación literaria del arte sonoro implica un cambio temporal en la narración, puesto que permite unir el pasado al presente gracias a la interpretación musical. En este contexto, el lector deberá explorar los vínculos entre la música y la novela, sea a través de la experiencia de una audición, sea gracias a la asociación de la música a una época de la vida, a un momento, a una persona, a un estado de ánimo; la evocación del sonido desencadena la memoria involuntaria. La música se convierte en un tema de la literatura, pero también en una nueva estructura. La novela intentará racionalizar lo sensible y dar una nueva forma a su inherente linealidad. Encontraremos numerosos ejemplos de ello en las obras de Marcel Proust, André Gide o Milan Kundera, entre otros. Se intentará transportar sinfonías al libro, con sonoridad y con palabras, llegando a ese conjunto de relaciones existentes en todo, intentando aproximarse a la música cuanto sea posible. El terreno está ya preparado para que la literatura salte al abordaje de la música como instrumento y como fin.

Los escritores nos hablarán de música, una música que solo significa ella misma. ¿Qué se pretende del lector? En un dominio novelesco donde asoman infinitud de mundos posibles, este se verá enfrentado, en más de una ocasión, a la experiencia musical. Se le exigirá entonces una mayor competencia textual, incluso musical. Si, como dice Eco (1983: 73), «en la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto» y en la medida en que un texto se refiera a la música, su significado queda más alejado del lector, será necesario un cierto imaginario musical con el cual el lector pueda acceder al texto, a la esencia de lo que no se puede analizar, pero que es, justamente, lo que impulsa la creación artística. Allí donde las palabras están ya gastadas, donde esa verdad descrita con metáforas gastadas (por expresarlo en términos nietzscheanos) ya está agotada, se puede recurrir a la expresión de algo que esté más allá del lenguaje, para, precisamente, resucitar su sig-

nificado a través del imaginario musical. Esa dimensión sonora se puede concretar en dos aspectos: uno, el tema: ¿cómo hablamos de música? Dos, la estructura: ¿cómo lograr que el lector tenga la impresión de estar leyendo o escuchando una partitura?

El tema musical en la narrativa

La música en literatura deja de ser la descripción realista de un concierto o de lo que pasa en él, simplemente como parte del argumento y toma vida propia, quiere sonar desde la literatura, la literatura misma quiere sonar. Cuando la música entra en la novela, tenemos una vía más de conocimiento del mundo y del sujeto, vía que es más abstracta y, por tanto, se aleja de las convenciones: ya no recurre a tópicos, sino que se abren significados distintos que permiten acceder a diversas interpretaciones. En la literatura se produce música que se escucha, se estudia y se compone en las novelas que nos dan una llave de acceso a la realidad: «Musique et roman s'éclairaient mutuellement. (...) Quoi de plus normal? Si le roman veut donner une représentation tant soit peu complète de la réalité humaine, lui donner sa propre image, et donc agir sur elle en vérité, il faut bien qu'il nous parle d'un monde où non seulement peut se produire l'avènement de la musique, mais où il est inévitable, qu'il nous montre comment les moments musicaux de certains personnages: écoute, étude, même composition, se lient au reste de leur existence, serait-ce à leur insu»¹. Llegamos, por tanto, a la cuestión de si existe una escritura literaria de la música.

La *Recherche* constituye claramente un universo propio que nos muestra el artista y con frecuencia nos es revelado en un concierto, gracias a la interpretación de un pianista, que nos abre el horizonte de la perfección. Así pues: «Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus»². Y dentro de esa revelación de universos particulares, la música tiene un papel clave. ¿Qué encuentra Proust en esa música para incorporarla a sus novelas? La música es «comme une possibilité qui n'a pas de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit»³.

La música abre una región del lenguaje prohibida a las palabras. Pero en Proust, esa región se materializa en las palabras que re-crean el arte más abstracto, apelando al imaginario musical del lector. Esa región también se materializa incorporando una especie de discoteca y de biblioteca musical, que parte, a su vez, de la experiencia y de la imaginación. «L'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis qui se servent ou de

1 Butor, M. (1995: 48).

2 Proust, M. (1971: 559).

3 Proust, M. (1954, vol. III: 763).

mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés —peinture, sculpture—) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux»⁴. En la obra de Proust la música se encuentra asociada a todo: a la vida mundana, al amor, a la creación artística. El recurso a la música en la novela permite acceder a una literatura sin palabras. Proust, al describir la música, ha intentado resucitar mediante el lenguaje un arte sin palabras.

André Gide conjuga la música tanto en el contenido como en la forma de sus obras. La música para él no solo es un tema, sino también una estructura. La escritura de Gide está fuertemente influenciada por la música y el sentido musical de la palabra y así se aprecia a través de los diversos testimonios que el mismo autor nos ha dejado en sus escritos. La obra de Gide nace en las proximidades del piano. La mesa del despacho no está nunca muy alejada del instrumento, como lo apunta en su *Journal*⁵.

El desarrollo de la obra de Gide está unido al aprendizaje del estilo, con el piano en el centro. La preocupación por la palabra justa es paralela a la preocupación por la nota justa, y se forja en la voluntad de corrección, tan presente siempre en su narrativa y tan inherente al mismo tiempo a la práctica pianística. Es decir, sensibilidad y trabajo se mezclan en el juego pianístico, algo que Gide intenta trasladar constantemente a su creación literaria. Esta idea la encontramos expresada en la obra *La porte étroite*: «J'aimais l'étude du piano parce qu'il me semblait que je pouvais y progresser un peu chaque jour. C'est peut-être aussi le secret du plaisir que je prends à lire un livre en langue étrangère... la légère difficulté dans la poursuite du sens et de l'émotion, l'inconsciente fierté peut-être de la vaincre et de la vaincre toujours mieux, ajoute au plaisir de l'esprit je ne sais que contentement de l'âme, dont il me semble que je ne puis me passer»⁶. Gide busca un lenguaje literario que sea musical: «En français? Non, je voudrais écrire en musique. Celui qui m'a appris mon métier d'artiste et à qui je dois le plus, c'est Chopin. Mes rêves sont souvent auditifs, autant que visuels»⁷. Gide persigue una obra donde música y literatura se fundan. Lo auditivo y lo visual de la literatura pretenden entrelazarse.

La técnica musical en la estructura narrativa

La música se proyecta en la literatura a través de sus estructuras y como señala Michel Butor, la mayor parte de los problemas musicales tienen su correspondencia en la novela, puesto que las estructuras musicales pueden apli-

4 Proust, M. (1895: 388-389).

5 Gide, A. (1951: 747), (1954: 97).

6 Gide, A. (1975: 163).

7 Gide, A. (1954: 187).

carse a ella⁸. Algunas de estas aplicaciones musicales en la novela las podemos encontrar en el uso de cromatismos, fugas, procedimientos contrapuntísticos y el recurso al modelo de tema y variaciones.

Cromatismos: la frase proustiana

Podríamos comparar la frase de Proust a una escala cromática que sale de un piano y no quiere dejar ni un semitono sin sonar, ni una palabra por decir. Como si se tratara de un continuo hasta que el sonido y la idea se hayan agotado, de pasar por todos los caminos y las vías posibles que lleven al fin deseado —como, por ejemplo, en la escala cromática que cierra el *Grave* de la Sonata op. 13 de Beethoven: frase que pasa por cada una de las notas hasta hacernos desembocar en el *Allegro di molto e con brio*, haciéndonos explorar cada registro que cierra el *Grave*, para llegar al momento en el que *attacca subito il Allegro*—. Así, como el pianista araña el teclado para hacer sonar todas y cada una de las teclas, Proust se esmera en hacernos recorrer cada semitono de las ideas o sentimientos arañando todas las palabras necesarias para ello.

Todo esto puede verse claramente ilustrado en la última frase de *Le temps retrouvé*, que Julia Kristeva analiza y ordena esta última frase. El cuadro que ofrece de flechas apuntando a unas palabras y otras es muy esclarecedor. Se puede ver ese ir y venir de un semitono a otro, para llegar a todos los matices posibles. De este modo, a través de la materialidad de la palabra en la que se concreta el análisis de lo intangible, recorreremos también todos esos posibles semitonos de la inmaterialidad.

Fuga

Una comparación de la definición de fuga que ofrecen los músicos con la realización de la idea de fuga en diversas novelas nos permitirá ver cuán cercanas o lejanas están las dos formas artísticas —palabra y sonido— del concepto de fuga. Dejemos a dos músicos del siglo XX darnos una definición de fuga: Arnold Schoenberg y Glenn Gould. Para Schoenberg la fuga es una composición con un contenido extremadamente autosuficiente, puesto que el material se mueve a partir de una idea inicial y utiliza el principio de variación en la formulación de dos o más formas del tema, así como en la producción de contrasujetos y en el material para los episodios⁹.

En el caso de Gide, se podrían incluso sumar dimensiones en ese juego de ecos y reflejos que es *Les Faux-Monnayeurs*. Si, como dice Barthes, el relato es «monnaie d'échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot

8 Butor, M. (1995: 48).

9 Schoenberg, A. (1984: 297).

marchandise»¹⁰, el título ayuda a que toda la obra se tiña de ese doble juego que se multiplica; hay dos novelas: *Les Faux-Monnayeurs* y los relatos que se intercambian entre los personajes en esa novela de la novela, una novela-suma cuyo tema principal es la fabricación de lo novelesco para lo cual utiliza procedimientos musicales. Gide, como una declaración de principios en toda regla, nos dice que quiere un *Arte de la fuga* en literatura: «Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'*Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique, serait impossible en littérature... »¹¹. ¿Cómo lo hace? *Les Faux-Monnayeurs* se adapta bastante bien a la definición de Schoenberg. Es decir, podemos encontrar paralelismos que hacen que la propuesta sea coherente. Y la definición de Glenn Gould se ajusta completamente a ella: «La fuga debe realizar su labor, con frecuencia sigilosa, con fragmentos melódicos continuamente cambiantes que quedan, en el sentido 'melódico' perpetuamente inacabados»¹². «La idea a la que sirve de forma más llamativa la fuga es un concepto de movimiento incesante»¹³. Para Gould se trata de fragmentos perpetuamente inacabados, de movimiento incesante —que también lleva a la idea de fuga como huida, escape—, de manipular subjetivamente una relación temática. La teoría especular sobre la novela de Gide sería un ejemplo de esa idea de manipulación subjetiva: se asemejaría al viaje de un eco; un juego de sonidos que rebotan en las laderas de dos montañas que cierran un valle, un juego con un contenido novelesco que va rebotando como un eco, que va refractándose y, de este modo, abre nuevos horizontes. El lector tiene una perspectiva múltiple, más vasta y más profunda a la vez, como la que se produce, por ejemplo, al escuchar una fuga de Bach.

Contrapunto

Dejemos otra vez que sea un músico quien nos defina el término contrapunto para, posteriormente, analizar su realización literaria. En este caso, Pierre Boulez (1966: 286-287): «Le contrepoint met l'accent sur les diverses combinaisons qui peuvent être faites entre plusieurs mélodies, horizontalement sans qu'elles perdent leur individualité». Michel Butor (1995: 114) también reflexiona sobre el juego temporal que implica la inclusión de este procedimiento musical en la novela: «Parallélismes, renversements, reprises, l'étude de l'art musical montre qu'il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps. (...) La narration n'est plus une ligne, mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables». La construcción de la narración en diversos pla-

10 Barthes, R. (1970: 95).

11 Gide, A. (1958: 1084).

12 Gould, G. (1989: 297).

13 Gould, G. (1989: 299).

nos paralelos, con diversas tramas, persigue la simultaneidad. A base de una estructura en sarta el lector debe ir alternando las tramas, de modo que en un punto de la lectura, el lector se da cuenta de que no se trata de tramas independientes, sino que buena parte de los elementos es compartida por diversas secciones autónomas.

Milan Kundera nos habla de «un nuevo arte del contrapunto novelesco, capaz de soldar en una única música la filosofía, la narración y el ensueño»¹⁴ y se refiere a la polifonía musical como al «desarrollo *simultáneo* de dos o más voces (líneas melódicas) que, aunque perfectamente ligadas, conservan su relativa independencia. ¿Polifonía novelesca? Digamos ante todo lo que está en el polo opuesto: la composición *unilineal*. Ahora bien, desde el comienzo de su historia, la novela trata de evadirse de la unilinealidad y de abrir brechas en la narración continua de una historia»¹⁵. Obras como *El Libro de la risa y del olvido*, *La insostenible levedad del ser* o *La broma*, participarían de estas características.

Tema y variaciones

Milan Kundera afirma que todas las novelas de un autor podrían considerarse variaciones sobre la primera. Cada autor giraría alrededor de su tema central, jugando con la repetición y la diferencia. Para Kundera, un tema es una interrogación existencial, «la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales. Es como la ‘serie de notas’ de Schönberg»¹⁶. Su comparación de la novela con la música muestra cómo una parte es equiparable a un movimiento y los capítulos a compases. Así, cada parte de sus novelas podría llevar una indicación musical: *moderato*, *presto*, *adagio*, etc.

Deleuze nos brinda una formidable reflexión sobre la esencia, la repetición, la variación y sus relaciones: «La répétition constitue les degrés d'une différence originelle. En vérité, différence et répétition sont les deux puissances de l'essence, inséparables et corrélatives»¹⁷. En *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Butor (1971: 10) realiza una serie de consideraciones sobre la música: cómo Beethoven se decide a escribir esas variaciones en 1822 por encargo de Diabelli, quien en 1821 también había propuesto el tema a una cincuentena de músicos, entre ellos Schubert, Czerny, Hummel y el joven Franz Liszt. La obra de Butor constituye una auténtica reflexión sobre las variaciones y su funcionamiento: es una forma que representa un tema que vuelve siempre, cada variación es fundamentalmente diferente de las precedentes, simboliza una dialéctica constante entre la repetición y la diferencia, juego supremo entre la alteridad y la identidad.

14 Kundera, M. (2000: 83).

15 Kundera, M. (2000: 88).

16 Kundera, M. (2000: 97).

17 Deleuze, G. (1996: 62-63).

Consideraciones finales

El tema y la estructura musical despiertan ecos en el lector que rompen una tradición realista en la que este podía acomodarse tranquilamente. Ahora, todo tipo de alusiones le permitirán asociar un estado de ánimo a algo. Al lector competente se le exige una dimensión más en su archivo: la música. Así, se desatará la memoria involuntaria, auténtica portadora de conocimiento, a partir de la audición de un personaje, de una crítica musical o, simplemente, de ciertas páginas. Se podrá asociar una experiencia personal a un fragmento de lectura que actúa como nuestra magdalena de Proust, siempre con la sombra y el temor: *arrêtons-nous!* No sea que pase el efecto en el intento de llenar los silencios intangibles. Pero la evocación musical desde la novela no se limita a una cuestión temática. Los diversos procedimientos prestados del arte sonoro que se incorporan a la narrativa contemporánea, tales como cromatismos, fugas, contrapunto o tema y variaciones intentan superar la imposibilidad de hacer música con palabras a causa de la naturaleza misma de la diferencia de los dos lenguajes artísticos. Pese a la relación de proximidad y las interferencias entre las dos artes, la música solo puede estar presente desde su esencia en la literatura elípticamente. La palabra o la estructura pueden remitir al sonido, elípticamente. La música se presenta como una buena vía para alejarnos de la nada y del vacío. Por eso se convierte en un buen tema y en una buena forma para la literatura de abarcar lo inabarcable de un modo doblemente artístico. El novelista-sinfonista traduce universos a través de un lenguaje al que todo el mundo es sensible. Esta traducción se realiza a través de intersecciones que permiten la construcción de un bosque literario-musical, en el que a cada recodo asaltan al lector múltiples intersecciones de su experiencia.

Bibliografía

- Barthes, R. (1970): *S/Z*, Éditions du Seuil, París.
- Boulez, P. (1966): *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, París.
- Butor, M. (1971): *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, París.
- (1995): *Essais sur le roman*, Gallimard, París.
- Deleuze, G. (1996): *Proust et les signes*, PUF, París.
- Eco, U. (1983): *Lector in Fabula*, Lumen, Barcelona.
- Gide, A. (1951): *Journal, 1889-1939*, Éditions Gallimard, París.
- (1954): *Journal 1939-1949, Souvenirs*, Éditions Gallimard, París.
- (1958): *Romans, récits et soties*, Éditions Gallimard, París.
- Gould, G. (1989): *Escritos Críticos*, Ediciones Turner, Madrid.
- Kristeva, J. (1994): *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, París.
- Kundera, M. (1971): *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, París.

- (2000): *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona.
- Proust, M. (1895): *Correspondence*, Plon, París.
- (1954): *À la Recherche du temps perdu*, Éditions Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, París.
- (1971): *Contre Sainte-Beuve*, Éditions Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, París.
- Schoenberg, A. (1984): *Style and Idea. Selected Writings*, Faber and Faber, Londres.

«L'île toujours un peu plus loin...»

Florence Lojacono
Université de Haute-Alsace

«Le roman est un texte, mais ce texte est lui-même tissu de textes» (Zéraffa, 1976: 77). Reprenant l'image, Pierre Brunel ajoute: «Le mythe, langage pré-existant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui» (Brunel, 1992: 61). Du roman aux textes, puis des textes à l'intertexte, et enfin de l'intertexte au mythe tel est le parcours de lecture que nous proposons de trois œuvres liées entre elles par l'omniprésence de l'île: «La isla a mediodía» (Cortázar, 1988), *Los mares del sur* (Vázquez Montalbán, 1979) et *La isla inaudita* (Mendoza, 1989).

Du roman aux textes

Pour passer du roman aux textes et faire ainsi le lien entre l'œuvre singulière et un ensemble des textes ressortis à la littérature, on utilisera la notion de motif tel que la définit Gérard Genot: «Une séquence (...) susceptible de se rencontrer avec les mêmes caractéristiques dans des discours divers» (Brunel, 1992: 30). Les motifs étudiés ici sont au nombre de deux: le motif de la fuite et celui de l'appel de l'île.

Marini, le steward obsédé par l'image de «La isla a mediodía», Stuart, l'entrepreneur qui rêvait de *Los mares del sur*, et Fábregas, l'homme d'affaires pris aux pièges d'une *Isla inaudita*, sont les trois protagonistes d'un voyage sans retour vers la terre promise. Une prise de conscience soudaine va leur intimenter l'ordre de partir. Il faut peut-être voir dans cet appel à être présent au monde, *ici et maintenant*, ce «hoc de nature affective (qui) peut réveiller les gens et les amener à faire attention à ce qu'ils font» (Jung, 1964: 130) dont parle Jung. Cette *attention* supplémentaire met hors jeu les effets anesthésiants de la distraction. Or l'homme qui n'est plus distrait de son historicité découvre alors un monde vain tout en se découvrant vain lui-même. Pour Marini, Stuart et Fábregas, travail, ambition et relations amoureuses, sont soudain autant d'inefficaces distractions. À ce monde plein d'ennui qu'ils entrevoient tout à coup va répondre ce voyage particulier qu'est la fuite. Ainsi *le*

voyage vers —paradigme de la volonté— est-il d'abord *une fuite de* —paradigme de la contrainte.

Mais l'ennui a son antidote, mais la fuite a sa destination. Xiros est la dernière escale de Marini, la Polynésie aurait du être celle de Stuart, Venise sera celle de Fábregas. On notera cependant l'île est présente dans chacun de ces textes bien avant de se concrétiser en tel ou tel archipel. En effet l'île est d'abord un discours et ses appels sont aussi variés qu'insistants. Une des voix de l'île, extérieure au récit lui-même, est constituée par le péritexte. Des divers éléments composant cette entrée dans le récit on relèvera uniquement ici les titres et les épigraphes:

La isla a mediodía
Los mares del sur
La isla inaudita

Les 3 titres font référence explicitement ou implicitement à l'île. Ce sont des titres thématiques du type: île + détermination. Et ces déterminations sont personnelles, c'est-à-dire qu'elles n'ont d'attrait que pour les voyageurs particuliers auxquels elles s'adressent. L'île dont Marini aperçoit les reflets dorés lors du trajet aller de la ligne Rome – Téhéran n'est qu'une île parmi d'autres pour le reste de l'équipage. Pour Carvalho, Tahiti et consœurs font partie de cette mythologie américaine du sud de douteuse origine, tandis que pour l'entourage de Stuart une île en vaut une autre. Venise, haut lieu du tourisme international, ne peut être une *isla inaudita* que pour Fábregas.

Le titre, peut être redoublé, éclairci où brouillé par cette «entrée privilégiée dans l'énonciation» (Compagnon, 1979: 337) qu'est l'épigraphe et qui ne se comprend souvent qu'une fois lu le récit. Et c'est le cas avec le roman de Vázquez Montalbán. L'épigraphe choisie est un vers de Salvatore Quasimodo, extrait du poème «Lamento per il sud», paru en 1949 dans le recueil *La vita non è un sogno*:

Più nessuno mi porterà nel sud

L'épigraphe est ici réellement une *entrée privilégiée dans l'énonciation*: c'est le fil d'Ariane de l'enquête. En effet seul indice au départ de l'enquête: un bout de papier trouvé dans les poches de Stuart Pedrell portant l'inscription: «più nessuno mi porterà nel sud». L'épigraphe est ici non seulement une *entrée privilégiée* dans l'enquête mais aussi une entrée différenciée car ses fonctions varient selon les destinataires. Pour le lecteur, c'est un trait d'union sémantique entre le titre et le récit, pour Stuart, c'est la lézarde entre son désir, présent dans le titre —*Los mares del sur*— et la réalité, révélée dans l'épigraphe —«più nessuno mi portera nel sud»—, pour le détective c'est le chaînon manquant entre le discours du disparu —celui qui clame partout son désir d'aller dans les mers du sud— et le mystère de sa disparition —celui qui n'est jamais parti. À chaque fois l'épigraphe renforce le contact entre le titre

et l'œuvre. Parfois elle le provoque comme c'est le cas chez Mendoza. En effet le titre, *La isla inaudita*, est plus brouillé qu'expliqué par l'épigraphe, la dernière strophe d'un poème de Carles Riba, «Que en el cant sigui baix el bes...» paru en 1952 dans le recueil *Salvatge cor*:

Com, passant de l'illa inaudita,
Qui s'exalta al somni volgut
En la perla ardent que l'imita¹.

Les vers du poète catalan superposent à l'intitulé une triple charge sémantique: le départ, le rêve, le trésor.

Des textes à l'intertexte

Pénétrons maintenant à l'intérieur des récits. Une autre voix de l'île y est présente et qui n'est ni celle de Xiros, ni celle des Marquises ni celle de Venise. Elle est due à la «coprésence entre deux ou plusieurs textes» (Genette, 1982: 8). Elle concerne surtout *Los mares del sur* où les références littéraires sont très nombreuses. On se limitera cependant aux voix de l'île. C'est le cas des trois éléments du puzzle crimino-littéraire que déniche Carvalho en furetant dans le bureau de Stuart:

I read, much of the night, and go south in the winter.

Ma quando gli dico
ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora
sulle isole più belle terra
al ricordo sorride e risponde che il sole
si levava che il giorno era vecchio per loro².

più nessuno mi porterà nel sud.

Ces bribes de poèmes de langues et d'auteurs différents constituent un petit mystère à l'intérieur du mystère plus vaste de la mort de Stuart. Dès le départ l'enquête repose sur cette intertextualité. Voyons de suite la solution de cette énigme dans l'énigme. Le premier vers fait partie du poème de T. S. Eliot, «The Waste Land», publié en 1922. Manuel Rico dans son essai sur la poésie de Vázquez Montalbán précise que «De Eliot, Vázquez Montalbán importa la puesta en escena del poema a modo de palimpseste, de collage en el que ca-

1 Tal como, al trasponer la isla inaudita,/el que se exalta al sueño que ha querido/en la ardorosa perla que lo imita, «Que en el cant sigui baix el bes...» in Riba, C. (1988): *Corazón Salvatge Cor*, (ed. bilingüe, trad. de Rafael Santos Torroella), Visor Libros, Madrid.

2 Voici le texte original de Pavese: «Ma quando gli dico/ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora/sulle isole più belle della terra/al ricordo sorride e risponde che il sole/si levava che il giorno era vecchio per loro». On remarque qu'il y a deux erreurs dans la transcription faite par Stuart.

ben citas, voces múltiples, tonos diversos, que van de la ironía a la amargura sin paliativos» (Rico, 2001: 125). Collage donc, puzzle, voix multiples, palimpseste, il semble bien que nous soyons au cœur de l'intertextualité et que l'intertextualité soit le cœur de ce récit. Le fragment suivant cite les derniers vers d'un poème de Cesare Pavese, «I mari del Sud», le premier poème du recueil *Lavorare stanca*, paru d'abord à Florence en 1936, puis dans sa version définitive à Turin en 1943. Mais des mers du sud, dans ce poème, on ne sait rien, puisque le cousin, revenu au pays, ne veut pas en parler. Le titre, *Los mares del sur*, fonctionne donc explicitement sur une double citation: en aval, citation du récit qu'il annonce, en amont, citation de Pavese qu'il prolonge. Quant au troisième fragment, le vers de Quasimodo, nous en avons déjà parlé puisqu'il constitue l'épigraphe du livre.

Le sud, commun aux trois poèmes, est un sud désiré mais un sud qui ne tient pas ses promesses. Le sud n'est pas synonyme de terre promise, bien au contraire les sentiments qui dominent sont l'inquiétude et la tristesse, en somme c'est la démystification du sud. Car, où le sud n'existe pas comme le pense Carvalho, où s'il existe, il est impossible d'y vivre comme le démontre l'échec du transfuge Stuart.

Un autre poème figure, lui aussi de façon fragmentaire, dès les premières pages de l'enquête. Il s'agit d'un poème dont Carvalho n'a jamais entendu parler. Et pour cause! C'est un poème de Vázquez Montalbán lui-même, «Gauguin». L'appel de l'île est renforcé par trois autres œuvres. Dans l'appartement de Porqueres —*¿Por qué eres?*—, alias Stuart Pedrell, Robinson social échoué à San Magín, Carvalho trouve un signet dans les poésies complètes de Luis Cernuda, à la page du poème «Las islas». *L'Île mystérieuse* est évoquée rapidement mais un roman italien, *Cristo si è fermato a Eboli* mérite plus d'attention. Que le roman de Carlo Levi agisse comme un rappel est inévitable. À San Magín aussi, les bienfaits de la civilisation sont restés au-dehors.

De l'intertexte aux mythes

Nos trois fuyards ont choisi une île comme terre promise. Or ni Xiros, ni Hiva-Hoa, ni Venise n'ont été l'objet d'un choix rationnel. C'est au gré des plans de vol que le steward découvre son île, c'est la dénomination globale de «mers du sud» qui attire Stuart, Fábregas fuit d'abord à Paris avant que son errance ne le conduise à Venise. Et pourtant, de ces trois îles émergent des similitudes. Quels sont ces invariants? On en commentera deux: le primitivisme, le nouvel homme.

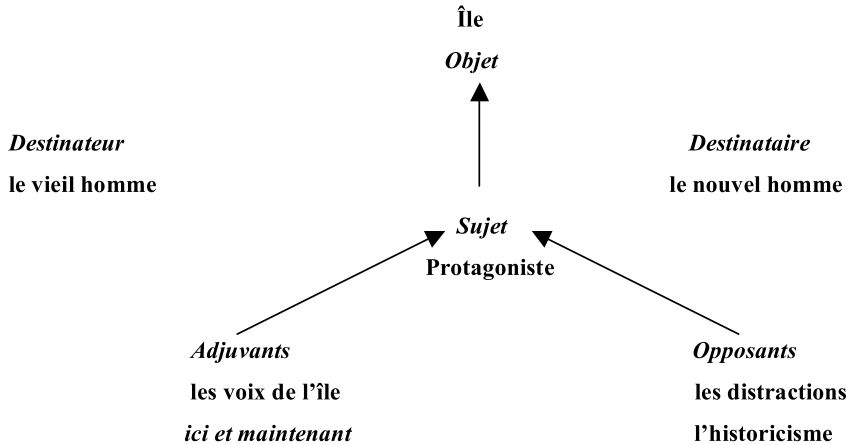
L'ennui résultant de l'inefficacité des distractions va bousculer l'échelle traditionnelle des valeurs, donnant un grand coup de pied dans la fourmilière du quotidien. Aux valeurs du cadre supérieur ou du puissant industriel vont se substituer les valeurs antagonistes de l'île qui sont celles du primitivisme. Primitivisme culturel pour Marini. Xiros a toutes les caractéristiques de l'île restée en dehors du temps: les difficultés d'accès, les cabanes, les filets des

pêcheurs... Primitivisme social pour Stuart. Le retour aux origines se fait pour le riche promoteur en remontant le cours de l'évolution sociale. Le quartier de San Magín est, au propre et au figuré, aux antipodes de son quartier résidentiel. Primitivisme historique pour Fábregas. Venise est une mosaïque et il lui faut remonter le cours de l'histoire, l'histoire de la ville mais surtout celle des Dolabella, pour remettre tous ces morceaux à leur place et trouver la sérénité. Les multiples histoires qu'on lui raconte forment des cercles concentriques: à l'extérieur les légendes de Venise, le cercle médian est celui des Dolabella, au cœur de tous ces récits: l'histoire de Maria Clara.

Sur l'île, espace ontologique par excellence, remontant aux origines de leurs êtres, Marini, Stuart et Fábregas seront des hommes nouveaux. Enfin à Xiros, traversant un maquis de sauge et de thym, Marini se surprend à regarder l'heure: «No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible» (Cortázar, 1988: 150). Comme le peintre de Pont-Aven devenu le sauvage blanc des Marquises, Stuart désire changer de peau et c'est en jouant Gauguin à sa manière qu'il renaîtra comptable à San Magín. Il aura fallu toute une année passée à Venise pour que Fábregas puisse quitter «el hombre viejo». Regardant son aimée «ahora comprendía que aquella había sido una pasión estúpida y egoista, para librarse de la cual había sido preciso un año entero de suplicio, obstinación y tropiezos» (Mendoza, 2002: 284). Solitaires dans leur milieu d'origine, ces trois hommes attendent de l'île qu'elle les accepte, plus encore, qu'ils puissent se fondre en elle. Sur l'île Marini est en telle communion avec les éléments que la pensée lui est devenue superflue. Stuart, sous le nom de Porqueres, est à présent un prolétaire parmi les autres. Fábregas, après plusieurs mois de réclusion dans son hôtel, se sent, dans les dernières pages du roman, enfin un vénitien parmi d'autres. Cependant cet ardent désir de fusion n'a pas un gage certain de réussite. Il ne suffit pas d'être un autre homme pour être l'homme nouveau qu'ils aspirent à être. Seul Fábregas réussira sa nouvelle vie dans l'île qui l'aura absorbé sans pour autant le détruire. Ce n'est pas le cas de Marini qui est peut-être mort de ne pas avoir eu la foi dans ce changement radical: «Su expulsión de la isla es causada por su imposibilidad de dejar atrás el hombre viejo, de integrarse a ese mundo primitivo. (...) La integración que Cortázar demanda debe ser total, sin nostalgia alguna del mundo que se ha dejado atrás» (Paley de Francescato, 1975). Malgré ses efforts, Stuart Pedrell ne fut jamais accepté par la population locale, il resta toujours un étranger. En adoptant le langage des théoriciens du récit, on dira que les invariants de l'île constituent la *fable* dont les trois récits concrétisent les *modulations* singulières pour reprendre le terme que Brunel réserve aux réécritures des mythes.

Le thème de l'île dans la fiction a fait l'objet d'assez nombreuses études. Or, nous sommes ici à l'opposé de ce que l'on entend traditionnellement par robinsonnade. En effet, Marini, Stuart et Fábregas sont des contemplatifs, ils n'utilisent pas la nature mais désirent s'y intégrer, s'y englober. Et l'englobement est une expérience initiatique: «celle de la mort (mais) qui consti-

tue la seule voie possible pour abolir la durée temporelle et réintégrer la situation primordiale» (Eliade, 2002: 27). C'est pour cela que «La isla a medio día», *Los mares del sur*, et *La isla inaudita* ne sont pas des robinsonnades, mais des «romans de l'île». Si l'épisode de l'arrivée sur l'île n'ouvre pas obligatoirement le roman, l'île est cependant présente dès le début dans l'inquiétude des protagonistes. Cette inquiétude est liée au sentiment du temps qui passe, à l'historicité. Leur fuite est une tentative puérule et touchante de retrouver le Grand Temps. Quand un élément perturbateur (une île vue d'avion, un tableau de Gauguin, son propre visage dans le miroir) les réveillent et les forcent à regarder leur vie *ici et maintenant*, l'île émerge de cette prise de conscience comme le seul espace permettant la régénération de leur être. En guise de synthèse voici rassemblés les invariants de l'île dans un schéma de type greimasien:



La sphère comprenant le sujet, ses adjuvants et ses opposants, est celle du *roman* (les mises en oeuvres, individuelles, de la fable), celle comprenant le sujet et son objet est celle de la *fable*. La sphère comprenant destinateur et destinataire est celle du *mythe* (mise en récits, universelle, de l'Histoire).

«L'homme moderne a appris à faire son travail efficacement sans recourir au chant et au tam-tam pour se mettre en état d'hypnose» et cependant, remarque Jung, il est toujours possédé par des puissances qui échappent à son contrôle: «Ses dieux et ses démons n'ont pas du tout disparu. Ils ont simplement changé de nom. Ils le tiennent en haleine par l'inquiétude, des appréhensions vagues, des complications psychologiques, un besoin insatiable de pilules, d'alcool, de tabac, de nourriture, et surtout par un déploiement impressionnant de névroses» (Jung, 1964: 141). Au terme de ce travail, nous aimerions rajouter à ce terrible constat: *et par un désir irréprensible de l'île*.

Bibliographie

- Brunel, P. (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris.
- Compagnon, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris.
- Cortázar, J. (1988): «La isla a mediodía», in *Los relatos 3. Pasajes*, Alianza Editorial, Madrid.
- Eliade, M. (2002): *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Jung, C. G. (1964): *Essai d'exploration de l'inconscient*, Gallimard, Paris.
- Mendoza, E. (2002): *La isla inaudita*, Seix Barral, Barcelona.
- Paley de Francescato, M. (1975): «El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar», in Lagmanovich, D.: *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona, 125-137.
- Rico, M. (2001): *Memoria, deseo y compasión. Una aproximación a la poesía de Manuel Vázquez Montalbán*, Mondadori, Barcelona.
- Vázquez Montalbán, M. (1979): *Los mares del sur*, Editorial Planeta, Barcelona.
- (1991): *Gauguin*, Flohic, Paris.
- Zéraffa, M. (1971): *Roman et société*, PUF, Paris.

Au sujet de *La Passion du Général Franco*

Sara López González
Universidad de Oviedo

Né sur le trottoir de Monaco en 1924, le jeune Dante Sauveur Gatti passera son enfance dans le bidonville du Tonkin à Monte-Carlo. Il passe son baccalauréat en 1941 à quatorze ans il voit mourir son père. Sa matière favorite fut le français; sa mère lui disait: «Tu dois être le premier en français, parce que c'est la langue des patrons, sinon tu passeras ta vie à leur essayer le cul» (Faber, 1998: 32). Résistant en Corrèze, il connaîtra l'expérience des camps de concentration. À la libération il devient journaliste et on lui confie d'importantes missions aux quatre coins du monde. Initié au cinéma avec Chris Market, puis, s'intéressant au théâtre, il écrit sa première pièce, *Le Quetzal*, et après *Le Crapaud-Buffle* que met en scène Jean Vilar au Théâtre National Populaire en 1959. La même année, il abandonne sa carrière de journaliste pour se consacrer au cinéma et au théâtre.

Il compose d'abord plusieurs pièces qui lui permettent de «régler ses comptes» avec son passé. Puis c'est la période des mini-pièces conçues pour un à sept acteurs et jouables n'importe où. Mai 68 survient alors, moment charnière dans la vie de Gatti. Il s'orientera vers un théâtre de rue au sens plein: non pas des pièces de théâtre jouées dans la rue, mais des manifestations ayant la rue pour théâtre. À l'occasion, Gatti tente encore de s'enfermer entre les quatre murs d'un lieu théâtral, mais il y étouffe, même si son audience est toujours très large dans les maisons de culture de la décentralisation. À l'étroit des formes dramaturgiques conventionnelles il explore l'écriture collective et cherche de nouveaux lieux, au moment où, par ailleurs, les lieux traditionnels se ferment devant lui avec l'interdiction au TNP de *La Passion du Général Franco*.

Dû à un énorme contenu politique, notre pièce a été interdite en 1968. Saisi d'une protestation émanant du Gouvernement espagnol 1968, en octobre 1968, le ministre des Affaires Culturelles, qui avait donné son agrément à la pièce exigea que le titre soit changé et que Franco ne fût plus nommé désigné dans le texte. Gatti acceptera ces modifications qui n'altéraient

pas le sens de l'œuvre. La pièce passe à s'intituler: *Passion en violet, jaune et rouge*, puis elle sera définitivement interdite au TNP.

La pièce telle qu'elle a été réécrite en 1976, devenant dans sa nouvelle version *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, a été mise sur orbite à Kassel mais elle n'a jamais été montée par la suite.

Étant donné que la situation en Espagne évoluait constamment *La Passion* a été modifiée en conséquence et ces modifications sont devenues l'une des caractéristiques du théâtre de Gatti, c'est-à-dire, de réécrire toutes ses pièces pour ne pas permettre qu'elles soient définitives mais provisoires. Dans la présentation de *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, Gatti nous dit les trois raisons du pourquoi de *La Passion du Général Franco* est devenue ensuite *Passion en violet, jaune et rouge...* passera à s'appeler *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes* dans l'espoir d'éviter une interdiction:

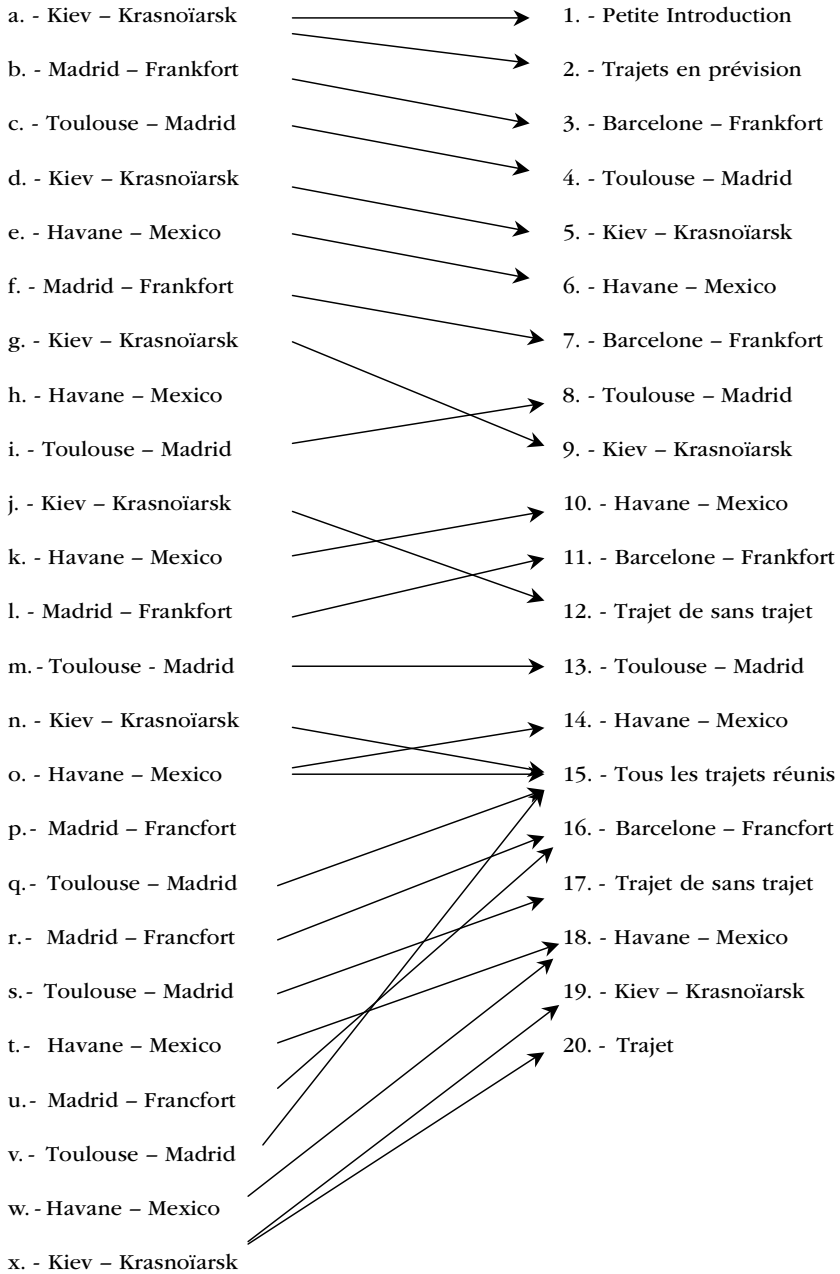
- 1.- (...) parce que l'écriture de la pièce l'amorçait déjà au départ; Franco n'y paraissait en tant que tel. Il n'était que le résultat des trajets de l'émigration.
- 2.- (...) le rôle spontanément joué par les Gastaiteter espagnols (...) ils débarquèrent à Kassel et participèrent presque à toutes les représentations...
- 3.- (...) primitivement la pièce a été écrite pour les émigrés de Toulouse pour avoir de l'argent et l'envoyer aux mineurs asturiens en grève. D'où le découpage en trajets. (Faber, 1998: 130)

La première *Passion*, datée de 1968, témoignait de la maîtrise de Gatti dans un art qui s'occupait d'une représentation plutôt globale des conflits sociaux, qui excédait dans l'espace et dans le temps les limites du théâtre épique. Les circonstances mêmes ont déterminé la forme, les structures de cette pièce. Après avoir discuté avec les travailleurs de Toulouse, Gatti a imaginé quatre trajets d'émigrants espagnols qui se croisent au long de la pièce pour exprimer la condition, le calvaire d'une Espagne éparpillée aux quatre coins du monde; chaque personnage reflétait une tendance différente du conflit historique en même temps qu'une psychologie, un vécu particuliers.

Voilà un schéma des structures des deux pièces:

*LA PASSION
DU GÉNÉRAL FRANCO*

*LA PASSION
PAR LES ÉMIGRES EUX-M MES*



Passons maintenant à analyser le contenu de nos pièces; appelons: A, B, C... les scènes de *La Passion du Général Franco* et 1, 2, 3... celles de *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*.

1. - *La Passion par les émigrés eux-mêmes commence* avec La Tour de Babel au milieu de la scène et tout près les échelles. Contre les murs il y a des marionnettes géantes pour figurer la pré-histoire; par terre les valises 3 des émigrés sur lesquelles attendent, assis, les acteurs. C'est à ce moment là que le contremaître Jamin, appartenant au trajet Kiev – Krasnoïarsk, entre. Tous les acteurs défilent avec les marionnettes en chantant l'Internationale. Jamin les interrompt et les invite à partir; alors quelques acteurs remettent les marionnettes à leur place et prennent en possession la Tour de Babel, c'est là qu'on explicite le titre de la pièce et qu'on s'interroge sur l'enjeu réel d'une œuvre qui veut éviter toute fascination par le fascisme.

2. - Dans ce trajet en prévision, pendant que les émigrés chantent «Notre Espagne, cette croix» ils ramènent la Tour de Babel à sa place; après investie par l'amiral Carrero Blanco pour le «Dit des étapes du pouvoir». C'est à ce moment là, après la chanson de la «révolution assassinée» où l'amiral situe au premier étage l'élevage des taureaux; au second, l'élevage des gardes civiles; au troisième la phalange; au quatrième les prisons, au cinquième les syndicats; au sixième lui-même et, au septième l'Opus Dei. Au huitième la vierge du Pilar, au neuvième l'armée; au sous-sol la basse monarchie et, finalement, au pied de la croix les cadavres de la guerre; c'est à ce moment là, après la chanson de la «révolution assassinée» 4 qu'on explique que «La Vallée de ceux qui sont tombés» 5 est devenue dans la pièce une superposition de trajets:

-Le Trajet Kiev – Krasnoïarsk représente l'exil; chacun des personnages de ce trajet raconte brièvement son histoire; ainsi, Mateo nous dit qu'il est déjà né en exil; Jamin et Rafael n'ont pas vu l'Espagne depuis la chute de Madrid.

-Le Trajet Toulouse – Madrid c'est la représentation de l'émigration politique; Joan et Marino formaient partie du syndicat de la construction, aussi le vrai père de Dolores. Tous les trois avaient été déportés au champ de Buchenwald, en Allemagne, mais le père de Dolores n'est plus retourné, donc Joan et Marino l'ont adoptée.

-Le Trajet La Havane – Mexico c'est le trajet des Espagnols que les événements faisaient aller d'un côté à l'autre, de «ceux qui cherchaient une identité d'une ville à l'autre» mais qui se sentent étrangers même dans leur ville natale.

-Le Trajet Barcelone – Frankfort représente l'émigration économique. Ricardo, fils de républicain et manœuvre; Luis, phalangiste; Carlos, manœuvre, apolitique.

-Le Trajet des sans trajet c'est la prison, «l'émigration de l'intérieur».

A. - *La Passion primitive* commence directement sur le trajet Kiev – Krasnoïarsk mais la thématique est la même que sur les scènes 1 et 2 de la nouvelle version. Pancho et Gil sont des contremaîtres qui vont aller travailler en Sibérie. Ils parlent de la situation des Espagnols un peu de partout dans le monde et, pareil que dans la nouvelle version, ils se posent la question: «Qu'est-ce que nous sommes?». Question à partir de laquelle on expose briè-

vement ce que sera l'histoire de la pièce. Dans ce trajet il y a aussi Mateo, un ingénieur qui ne voit pas les choses de la même façon que Pancho et Gil, et cela conduit à une petite discussion. Il faut préciser que Jamin dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, s'appelle Gil dans *La Passion primitive*; mais dans les deux cas, c'est toujours lui qui commence à parler directement avec le public. Après il y a une présentation directe de chaque trajet, comme dans la nouvelle version.

3. B. - Dans cette scène du trajet Madrid/Barcelone – Frankfort, Luis annonce à sa mère, Manuela, son départ pour l'Allemagne pour travailler dans l'industrie chimique. Manuela n'est pas d'accord, et tous les deux se mêlent dans une discussion qui, surtout faisait une comparaison de Luis avec son père, qui était aussi parti en Allemagne, mais lui avec la Division Azul.

4. C. - Trajet Toulouse – Madrid. Marino, Joan et Dolores sont à la gare 6 de Toulouse, Dolores part en vacances pour l'Espagne. Marino lui demande si c'est possible de lui ramener une photo de l'endroit où se trouve St François à la Basilique de Begoña. Cela provoque une petite moquerie chez Joan. Dans la nouvelle version il s'agit d'une miniature de Saint François d'Assise au lieu d'une photo.

5. D. - Trajet Kiev – Krasnoïarsk. Soit dans l'avion qui survole l'Ukraine, dans la nouvelle version, soit dans la salle d'attente à l'aéroport de Kiev, nos trois personnages se rappellent de la gastronomie espagnole, mais surtout du vin, cela, les emmène petit à petit à parler de politique et on assiste à une petite dispute entre un Andalou, Pancho, et un Asturien, Gil. Peut-être Gatti veut refléter ici les problèmes qui existaient entre les diverses partis politiques non franquistes, et aussi entre les différentes régions espagnoles. Les noms des personnages changent aussi, dans *La Passion du Général Franco*: Gil, Mateo et Pancho; tandis que dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes* Gil s'appelle Jamin, et Pancho s'appelle Rafael.

6.- C'est un lieu de croisement; c'est une intersection des chemins et aussi le mélange de divers points de vue. Gatti veut transformer la vision de la gare comme lieu déshumanisé en lieu de solidarité et de conscience collective.

6. E. - Trajet Havane – Mexico. Dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, c'est la fête cubaine de la récolte et dans *La Passion du général Franco* c'est uniquement l'élection de la reine de la beauté d'un night-club; cela pose des problèmes de jalousie parmi quelques jeunes filles. Mais on dévoile que Miguel voulait partir avec Soledad vers Mexico et cela provoque la peur d'un scandale dans la presse lequel il vaut mieux éviter: «La reine de beauté choisit la liberté, etc...».

7. F. - La traversée de la frontière dans le trajet Barcelone/Madrid – Frankfort. Ricardo, Luis et Paco dans *La Passion du Général Franco*, ou Carlos dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, sont arrivés à Irun. Ils parlent de comment était avant la frontière, et tout à coup les haut-parleurs appellent Paco/Carlos. Il croyait que c'était pour l'envoyer encore en prison à Burgos, mais c'était pour lui remettre une coupe parce qu'il était le millionième émigré.

8. I. - Dans cette scène du trajet Toulouse – Madrid, Marino se souvient du massacre de sa fille. Dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, les trois Saint François demandent d'administrer eux-mêmes leur séquence; ils paraissent sortir de la foule pour renforcer l'idée d'une action de masse. D'autre part ils sont mis à mort 7 par la puissance ecclésiastique peut-être parce que c'est un anarchiste exilé qui les évoque. Dans la première *Passion*, il n'y a qu'un Saint François mais, cependant, le contenu est le même. Dans cette scène on apprend pourquoi Marino avait demandé à Dolores le petit Saint François de la Basilique de Begoña; et c'était parce que sa fille assassinée en avait un; et c'est le seul souvenir qu'il a d'elle. Aussi il décrète, dans la nouvelle version que Saint François d'Assise est un disciple de Bakounine, donc un anarchiste comme lui.

9. G. - Sur cette scène du trajet Kiev – Krasnoïarsk, on raconte l'histoire du messianisme franquiste.

10. H. K. - Dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, c'est une seule scène du trajet Havane – Mexico, mais dans *La Passion du Général Franco*, cette «histoire» prendra deux scènes. Dans les deux cas, Gatti nous raconte que Soledad et Miguel vont partir pour Mexico, donc, il s'est créé un conflit avec Joaquin qui aime Soledad mais qui, en même temps est obsédé par la guerre civile et il a l'espoir de devenir révolutionnaire un jour. Joaquin a une petite discussion avec Miguel sur politique et c'est que Miguel compte partir au Mexique dans un convoi de contre révolutionnaires. Aussi dans cette scène il y a une petite déclaration d'amour de Joaquin vers Soledad, mais elle croit plutôt qu'il est amoureux de son histoire plus que d'elle-même. Pour finir il y a l'apparition de l'historique Colonne Durruti qui donne des petites nouvelles de l'Espagne.

11. E. - Cette scène du trajet Madrid/Barcelone – Frankfort l'auteur l'a raccourcie. Les animaux pré-historiques représentent les différents partis politiques opposés au franquisme: républicains, anarchistes, communistes... On appelle la pré-histoire l'époque avant la guerre civile et la post-histoire au franquisme. La dernière phrase de la scène: «Dans l'histoire ça se passe autrement» c'est un retour à la réalité, elle nous fait penser que s'il y avait eu vraiment une union de tous ces partis politiques ils auraient pu finir avec le régime de Franco, mais, malheureusement cet accord n'a pas existé.

12. J. - Cette scène appartient dans chaque *Passion* à un trajet différent; dans *La Passion du Général Franco* appartient au trajet Kiev – Krasnoïarsk et dans *La Passion du général Franco par les émigrés eux-mêmes* au trajet des sans trajets. On change aussi le nom du personnage principal; en tout cas, soit Alfonso, soit Pancho, il dialogue avec des fusillés qu'il a connus; c'est un rappel de la répression franquiste.

13. M. - Le trajet Toulouse – Madrid fait un portrait carnavalesque et on peut voir ici les manœuvres de Mme Franco pour se faire avec le collier d'Evita Peron 8. Il ne faut pas oublier que Mme Franco était aussi appelée Mme Collares (bijoux).

14. O. - Le trajet Havane – Mexico adresse cette scène à la Violetera, mère de Soledad fusillée à la naissance de celle-ci. Dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, avant l'apparition de la Violetera, il y a une conversation de Soledad avec trois femmes parmi les émigrés qui, se basant sur des informations trouvées dans de différentes publications vont implanter le personnage. Dans la version primitive le personnage de la Violetera apparaît sans aucune introduction, donc, on ne sait pas qui c'est qui l'implante; mais en tout cas, dans les deux *Passions* Soledad a la possibilité de poser quelques questions à sa mère, surtout sur le jour de sa mort.

15. N.O.Q.V. - Cette scène, appelée «tous les trajets réunis» dans *La Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, se correspond avec plusieurs scènes dans la version primitive de la pièce. Tout l'ensemble est un drame. La mini-scène du «Tour d'Espagne cycliste» est proposée par le trajet Barcelone – Frankfort pour sortir de la crise du spectacle. C'est une nouvelle séquence (je dis «nouvelle» parce qu'elle n'est pas incluse dans la version primitive) parodique sur les Bourbons d'Espagne. Dans le trajet Kiev – Krasnoïarsk on discute d'annuler la scène de chasse, n, qui sera finalement supprimée. Dans la partie où on parle sur le trajet Toulouse – Madrid (scènes q et v dans *La Passion du Général Franco*), le plus important c'est ce que Marino nous raconte: une blessure infligée à sa fille, à qui on a volé un billet de 10 pesetas pour acheter de la viande à saucisse. Il y aussi une petite partie pour le trajet Havane – Mexico qui se correspond avec la deuxième partie de la scène o de *La Passion du Général Franco*.

16. R.U. - Cette scène du trajet Barcelone/Madrid – Frankfort reflète le drame personnel; c'est le retour à l'intériorité, l'homme démasqué. Luis annonce à Manuela, sa mère, le suicide de Ricardo. En fait, Ricardo avait été arrêté à son arrivée en Espagne pour poser des bombes et pour ne pas être exécuté comme les autres, il est devenu agent de la police franquiste.

17. S. - Cette scène, nommée «trajet de sans trajet» ou Toulouse – Madrid, est une parodie de l'Église espagnole dans ses rapports avec l'État de Franco.

18. T.W. - Cette scène est le reflet des trois temps du jugement:

Premier Temps: Joaquin – Eymar

Joaquin se défend d'Eymar, habillé en juge. Joaquin rentre à Madrid pour diriger l'aéroport et il s'est servi de son poste pour aider les forces démocratiques.

Deuxième Temps: Joaquin – Soledad

Joaquin, en prison, parle à l'intérieur de la Tour de Babel. Soledad est revenue à Cuba. C'est une scène pathétique où leur amour gémit dans la solitude qu'imposent les rigueurs de la lutte. Ces deux temps sont représentés dans la première version dans la scène t. Le troisième temps sera dans la scène w.

Troisième Temps: Joaquim – père

Scène culminante où Joaquim va enfin «tuer son Père», ce père fascinant qui incarne la vieille fierté d'hidalgo de sa race. Malgré lui, il a élevé «un rouge».

19.20. X. - Pour finir, on a la scène des mineurs asturiens dont la présence intensifie le débat politique. Ils nous rappellent l'histoire de la révolution d'octobre, sur laquelle a aussi écrit un autre écrivain français, A. Camus dans sa pièce *Révolte dans les Asturies. La Passion du Général Franco* finit tout simplement en donnant la bienvenue à Gil, Pancho et Mateo; mais dans la nouvelle version on va un peu plus loin: Mateo et Jamin encouragent leurs camarades à assumer un certain triomphalisme: «Le premier territoire libre de l'Espagne» et à revendiquer ce droit sur tous les trajets.

En 1976, Gatti disait: «Toute l'Espagne de l'exil sera là et surtout des exilés qu'il avait connus à Toulouse, et qui lui avaient demandé d'écrire la pièce pour après la jouer devant les leurs et, pouvoir envoyer de l'argent aux mineurs asturiens en grève.

En fait notre écrivain ne part jamais d'une idéologie, même pas pour cette pièce sur Franco qualifiée par lui de théâtre politique. Il se dit «anarchiste par rapport aux idéologies» puisqu'il ne s'intéresse pas à la prise du pouvoir mais à la prise de conscience de ce qu'on est.

Bibliographie

- Davis, Y. (1976): «Passion du Général Franco», *Théâtre Public*, 10, 21-22.
Faber, C. (1998): *La poésie de l'étoile*, Descartes et Cie, Paris.
Gatti, A. (1968): *La Passion du Général Franco*, Éditions du Seuil, Paris.
— (1991): *Œuvres théâtrales I-II*, Éditions Verdier, Lagrasse.
Kravetz, M. (2003): *Armand Gatti poète*, Jean Michel Place, Paris.

Le tissage de textes dans un polar au féminin: *Éloge de la phobie* de Brigitte Aubert

Marina López Martínez
Universidad Jaime I

Aucun mortel ne peut vivre heureux s'il n'est pas un initié de mon culte et assuré de ma faveur.
Vous allez donc entendre un éloge, non d'Hercule ni de Solon, mais le mien propre, celui de la Folie.
Encomium moriae. (Érasme¹: *Éloge de la folie*, chapitre LX)

Cet article désire recréer, en partant du plaisir que procure un texte, conçu comme cet entrelacs perpétuel dont parlait Barthes, la richesse des tissages de textes, des jeux de miroir et des mises en abyme que suscite de retournements en renvois, une œuvre de Brigitte Aubert: *Éloge de la phobie*. Pour ce faire, délimiter le premier jeu de l'intertextualité qui y apparaît: l'intrusion du roman dans le code préétabli du roman à suspense, genre qui place dans le réseau de sa logique, l'enjeu de l'angoisse et de la tension provoquée par l'attente.

Le roman policier a toujours instauré, de préférence, un dialogue de connivence avec son lecteur. Grâce au décryptage et aux allusions intertextuelles, il sème le parcours de l'enquêteur, et par projection du lecteur, d'indices, faisceaux plus ou moins superficiels, dans le but de faire partager une intimité à ces deux décrypteurs à l'écoute des pistes brouillées. L'intertextualité devient alors ressource récurrente du polar pour provoquer «en creux cette sorte d'effet de réel» dans le but de démontrer que «nous ne sommes pas face à un vulgaire roman policier mais bien d'un récit directement en prise sur le réel»².

Cette autoréférence méta-fictionnelle du roman policier, répondant à un désir d'hommage ou de parodie de l'auteur au genre, formule utilisée depuis

1 <http://www.publius-historicus.com/elog_fol.htm>. Dernière consultation le 20 avril 2004.

2 Sauvanet, P. (1995): «La cruauté du concept», in Duflo, C. (dir.): *Philosophies du roman policier*, E.N.S. de Fontenay, Fontenay-aux-Roses/Ophrys, Paris, p. 49.

Poe, augmente la littérarité du récit et s'est convertie en une sorte de convention, depuis les allusions à Auguste Dupin, ayant résolu un cas semblable dans la rue morgue, lors du deuxième récit de Poe: *The Mystery of Marie Roget*. Conan Doyle jouera de même sur les implicites des références, en comparant son détective Sherlock Holmes, aux détectives de Poe (Dupin) et de Gaboriau (Lecoq). Cette auto-réflexibilité du genre qui prend comme centre de référence le monde romanesque en l'instituant comme monde réel, crée une polyphonie interprétative séduisante à laquelle recourront, dans le futur, d'autres auteurs de polar.

Quant au lecteur de polar, sensible à cet univers érigé en tant que réalité fictionnelle à laquelle il appartient en ricochet, il plonge d'emblée dans le roman de Brigitte Aubert, avec l'esprit aussi ouvert, requis pour la recherche d'indices, que soupçonneux, provoqué par une lecture sémiologique de ces mêmes indices. Et, de plus, il reconnaît dès les premiers chapitres de *L'éloge de la phobie* la silhouette du suspense s'y profilant.

Dans le roman à suspense, un danger est prêt à s'abattre sur un personnage, obligé d'enquêter pour survivre au terme d'un délai sur le point de prescrire. La philosophie du suspense se traduirait par l'action décidée d'une victime en puissance pour parvenir intacte à la fin du roman, alors que les nerfs du lecteur s'effilochent et sont poussés à bout. En effet, l'auteur s'acharne sur la victime mais aussi sur le lecteur pour que celui-ci s'engage. Bien que le roman policier ne réponde pas particulièrement aux dévouements du Nouveau Roman, il y a de même, jeu sur la lecture, jeu de l'interprétation, jamais innocente, participation active du lecteur invité à déchiffrer, décrypter tous les pièges qui lui sont tendus avec son bénévolat antérieur et implicite.

Le jeu de séduction qui s'ensuit renforce l'angoisse au travers de la fascination dans le décodage pour le morbide. Fascination renforcée chez Brigitte Aubert qui présente toujours des personnages à la limite du réel. L'attente, l'angoisse du suspense sont alors redoublées par l'aliénation et les caractéristiques portées au paroxysme de ses personnages, comme en témoignent leurs états schizoïdes et phobiques, présentés dans *Éloge de la phobie*. Cette perte d'identité qui dérive en une sensation d'irréalité, (ingrédients propres au roman policier) permet la montée de l'angoisse, d'autant plus que la course affolée des personnages, luttant pendant que le délai expire, (fait quant à lui, propre au suspense) se retrouvent exacerbés dans le roman de Brigitte Aubert. Si le roman à suspense présentait un crime et/ou la possibilité d'un nouveau crime, dans le roman de Brigitte Aubert, les morts se succèdent à intervalles réguliers. Qui sera la prochaine victime? Et quel est le détonateur ayant déclenché la série assassine?

Dans l'hypotexte traditionnel, une jeune femme, figure angélique, est cernée par un danger mortel. Le protagoniste se doit de la sauver après d'innombrables péripéties et d'erreurs qui auraient pu être mortelles: choix erroné des alliés qui sont en fait les vilains de l'histoire, erreurs d'interprétation des indices, etc. Ici, la rupture provient du travestissement burlesque modi-

fiant cet hypotexte. D'une part, les morts se succèdent à un rythme corsé, d'une autre, les protagonistes sont résolument... différents. La jeune et belle femme est interprétée par une femme, Jeanne, de plus de quatre-vingts ans, rongée par la certitude qu'elle aurait dû se faire un *lifting*, «quoique ça se remarque à cause du cou» tandis que le personnage masculin retombe sur Thomas, se promenant parfois avec une serviette de bain sur la tête pour éviter le reflet des miroirs. En croisière sur le Nordlyss, la narration, appartenant apparemment au premier niveau, présente des marionnettes dont les fils trop gros dérangent le champ de vision du lecteur. Mais, patient habitué aux vicissitudes que provoquent les dérèglements du polar, celui-ci s'embarque à bord du Nordlyss pour participer à la découverte de ce mystérieux assassin, «serial killer» choisissant ses victimes en suivant un patron préétabli découvert par une de ses possibles victimes futures menant l'enquête, Jeanne:

Quel intérêt a supprimé deux vieillards que rien ne rapproche? Même les serial killers ont des lignes de conduite. Grandes blondes pour l'un, ados pour l'autre, obèses pour l'autre. Y a-t-il un lien entre Suzanne et Salomon? Elle était grosse il était maigre. Mais ils étaient de petites tailles tous les deux et avaient les deux les cheveux gris. Christ! Si c'est comme ça on est tous en danger!³

Déduction cocasse qui met en évidence la portée du travestissement opérant dans *Éloge de la phobie*, rehaussé encore par le fait que ces mêmes victimes s'engagent dans la résolution d'autres quêtes, courant en parallèle avec la trame principale. Ainsi, celle de Thomas, découvrir Marilyn qui n'est autre que Jeanne, amnésique, et affirmant: «Je me sers de leurs structures pour poursuivre ma quête. Démanteler le complot du silence, mettre à bas le mensonge organisé». (*Éloge de la phobie*: 36) car Thomas appartient à une organisation secrète, X'dentity, chargée de dévoiler certains mystères, soi-disant occultés par les institutions gouvernementales: «Nous sommes les alchimistes des temps modernes, les chercheurs obstinés des vérités cachées» (*Éloge de la phobie*: 35).

De plus, le récit des quêtes entreprises est structuré sous forme de journal fictif où Thomas et Jeanne consignent leur moindre pensée. Variation focale des perspectives qui impose alors une tension psychologique au lecteur devant reconstituer les données à travers deux «je» qui coïncident très rarement, alors qu'ils reprennent l'un après l'autre le même fait: leur vision s'entrecroise, mais sans se rejoindre souvent. La narration gagne en richesse puisqu'un même fait extérieur est toujours contemplé et reproduit deux fois, ironie donc de ces perspectives, mais surtout alternance d'optique réduite permettant au lecteur de nuancer leurs observations et de pouvoir restituer la totalité de la vision. Or, cette restitution n'assure pas, néanmoins, la reconstruction de la vérité.

3 Aubert, B. (2000): *Éloge de la phobie*, Éditions du Masque, Paris, p. 198.

Ainsi, entre quêtes saugrenues et travestissement, la dérive de l'intertexte débouche sur un suspense illisible, d'autant plus que les déductions charrient un nombre illimité de commentaires farfelus: «Il va y avoir une enquête. (Pour découvrir le responsable de la mort du docteur Olafson). À moins qu'ils ne concluent à un suicide: Le docteur Olafson a mis fin à ses jours en se cognant la nuque contre un crochet à extincteur, jusqu'à ce que ledit crochet lui ressorte par la gorge» (*Éloge de la phobie*: 249).

D'autant plus encore, que le fond argumentatif est tout aussi tiré par les quatre cheveux⁴ et qu'il recourt à une nouvelle transgression pour se développer et se consolider, l'appel au lecteur: (Jeanne et Thomas observent le cadavre de Suzanne)

— Regardez!

Ce fou lui a baissé la culotte et me montre

Un sexe d'homme. Un sexe d'homme attaché au bas-ventre de Suzanne. Un trucage? Il faudrait tirer dessus pour voir et franchement, je n'en ai pas le courage. Pas très scientifique, je sais, n'avez qu'à tirer vous-même si ça vous amuse. (*Éloge de la phobie*: 200)

Présent tout au long de l'œuvre au travers de constants clins d'œil du narrateur, les métalepses de Genette, le lecteur reçoit à chaque moment la preuve que le livre le désire, preuve que réclamait Barthes dans *le plaisir du texte*. Ces métalepses, sollicitant le lecteur, visent ici à reproduire transgression du narrateur et dédoublement schizophrénique du personnage. Métalepse qui détermine d'une part la complicité d'un lecteur malmené et enchanté de l'être: «Ça vous en bouche un coin? Tant mieux, on va pouvoir s'entendre penser» (*Éloge de la phobie*: 21). Mais métalepse le constituant surtout comme une rumeur parfois lointaine qui devient de plus en plus obsédante pour Jeanne, affirmant son existence pour aussitôt la nier, la voix devient cet ennemi qui essaie de la posséder: «Si pour vous, tout ce qui sort de la norme est pervers, je me demande pourquoi vous vous cramponnez à mes neurones déviants avec l'obstination d'un pou sur une mèche de cheveu gras» (*Éloge de la phobie*: 88).

Jusqu'à présent, une première instance narrative, toile de fond, récit au premier niveau avec lequel le lecteur ne parvient pas à s'identifier, à l'affût de ces petits détails troublants dont il a conscience, détails enregistrés formant un étrange amalgame. Puis, effet de loupe, un des passagers, Joost, est en fait un célèbre auteur de polars: Scott Vernon, monté à bord pour trouver du matériel et rédiger son prochain polar.

Première mise en abyme, les passagers du Nordlyss se constituent alors en personnages de son roman et re-écrivent les événements à partir de leur nouvelle identité fictive. Mais aussi, allusion à Vernon Sullivan, pseu-

4 Un bateau partant en croisière et regroupant tous les patients phobiques d'une clinique qui s'y retrouvent sans se connaître, membres du FBI et de la CIA inclus, patients eux-mêmes.

donyme de Boris Vian, allusion que le récit se charge d'éclaircir à travers «l'écume des vagues qui scintille» lors de la révélation de sa véritable identité. Suspense donc, qui ancre par association dans le pastiche du noir réalisé par l'auteur de *J'irai cracher sur vos tombes*. Fiction qui avoue de plus en plus sa fictionnalité et crée de renvoi en renvoi une «surenchère du jeu dans le jeu, spirale de la suspicion qui entraîne toute identité, même la plus structurelle, dans le tourbillon de l'incertitude. Vient toujours le moment où la machine folle s'arrête et où la clôture du texte rend sa place à chaque rôle⁵».

Mais si l'hypotexte est un polar, subverti, «travesti» comme nous l'indique la référence intertextuelle à Boris Vian, le sens de *Éloge de la phobie* est repris par cet autre effet intertextuel, plus subtile quant à l'érudition, de l'allusion à *l'Éloge de la folie*, d'Érasme. Plusieurs jeux s'ensuivent dont la richesse interprétative élabore un retournement savoureux et prenant. *L'éloge de la folie*, best-seller au XVI^e, présente la folie prononçant un discours à la première personne «où elle s'amuse, avec force paradoxes et moqueries apparemment bienveillantes, à souligner la sottise à l'œuvre dans la plupart des institutions, tant laïques que religieuses⁶».

Discours repris par Jeanne/je, phobique entendant des voix, Jeanne d'Arc moderne, dont le prénom du compagnon, Thomas, renforce la référence à *l'Éloge de la folie* qu'Érasme dédia à son ami Thomas More. «Vous» subversif d'un «je» provocateur, se permettant bien de licences dénonciatrices, voyant le mal partout: car «le Mal est partout! Rien que votre présence en moi, en est la preuve» (*Éloge de la phobie*: 81).

Discours d'une égarée, comme définit Kristeva⁷ la phobique, «ruminant obsessionnelle qui n'arrête pas de construire des signes pour mieux protéger» et que traduit Jeanne par la répétition constante de cette suite, retrouvée le roman durant, reproduite avec une «vitesse vertigineuse» mais «comme vidée de sens»: «4/8/62/ toucher /du /bois/ main/ aux/ cheveux/ claquer/ les/ doigts/ secouer/ la/ tête 6/3/ 11/ 22» ou encore: «4/8/6/2 /bouche /bée/ clac/ clac/ clac/ c'est/ refermé/ 6/3/11/22».

Cependant, la clôture du texte nommé *Éloge de la phobie* se dérobe et déroge à la recommandation de Chesterton: «Le dénouement ne doit pas être simplement une bulle qui éclate, mais plutôt l'avènement de la lumière⁸». La bulle éclate pourtant, à la face du lecteur médusé. Les révélations finales arrivent, alors que le Nordlyss, avarié et sur le point de sombrer, file vers les

5 Dubois, J. (1989): «Un carré herméneutique: la place du suspect», in Reuter, Y. (dir.): *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, p. 179.

6 <http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_300_p0.html>. Dernière consultation le 20 avril 2004.

7 Kristeva, J. (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris, p. 16, 44 et 52.

8 Chesterton, G. K. (1983): «Comment écrire un Roman Policier», in Eisenzweig, U. (dir.): *Autopsies du roman policier*, Union Générale d'Éditions, Paris, p. 45.

icebergs. CIA et FBI à l'appui, Jeanne est l'assassine qui s'ignore, Marilyn protégeant son ancien amant Kennedy: le Dr. Hill, et Thomas quant à lui, est un vampire. Le lecteur de *Éloge de la phobie* devient alors «le prisonnier de la caverne de Platon condamné à regarder le jeu d'ombres qui se projettent dans le fond de l'écran, ici du récit, condamné de même à ignorer le sens réel de cette succession de tableaux qui lui sont montrés».

Mais les tableaux se succèdent encore, vertige de la mise en abyme, *Éloge de la phobie* est en réalité un récit «déjà» produit par Scott Vernon, auteur tétraplégique à la suite d'une croisière où le bateau a véritablement coulé, patient réel de la clinique du Dr. Hill où l'on retrouve tous les personnages sous une nouvelle identité, et où la seule référence réelle est celle du groupe X'dentity à la recherche d'anciens collaborateurs nazis.

S'imbrique alors, à cette deuxième mise en abyme, l'ultime révélation, l'ultime quête, celle que réalise le groupe X'dentity à la recherche de l'assassin d'Anne Franck, dernière référence. Le dénouement baigne donc, dans une confusion produite grâce à l'emploi de ces mises en abyme.

D'une part, le roman *Éloge de la phobie* a été rédigé par l'écrivain Scott Vernon, personnage secondaire à l'intérieur de ce roman, puis le roman qui va véritablement être publié sous son nom: *Le marin mariné*, où l'enquête de la croisière trouve une issue bien différente sous la visée pornographique, roman rédigé quant à lui par le docteur. Destruction conséquente de *Éloge de la phobie*, dont nous sommes les seuls lecteurs, à la lecture de cette nouvelle enquête-porno que nous ne lirons pourtant pas, biais renvoyant une dernière fois à Boris Vian/Vernon Sullivan. Et finalement, *Éloge de la phobie*, roman lu par un lecteur fasciné, mais légèrement excité par la surenchère.

L'attrait supplémentaire de *Éloge de la phobie* provient aussi, à travers cette mise en abyme récurrente, de la juxtaposition de plusieurs narrataires différents. En effet, le premier récit, celui de la croisière et les meurtres qui s'ensuivent, lu comme récit au premier niveau, mais en réalité, récit au deuxième niveau (le premier niveau est le récit de l'écrivain vivant dans la clinique) est destiné à un narrataire en particulier, le Dr. Hill: «Il avait cru naïvement que Hill serait flatté qu'on lui prête les traits du Président disparu, qu'on lui concocte une aventure avec Marilyn, il avait vaguement espéré, par ce biais bassement flagorneur où il avait la vedette, que Hill jugerait son manuscrit digne d'être publié» (*Éloge de la phobie*: 307).

Le «vous» peu cajoleur de Jeanne recouvre donc plusieurs narrataires mais possède toutefois souvent, en première instance, un nom propre. Celui d'un docteur «hyde», autre référence intertextuelle évidente. Tension angoissante poussée jusqu'à la limite du possible que traduisent les voix stridentes et affolées de la narration, dédoublement des personnages à plusieurs niveaux, réels (ils existent dans une clinique et se retrouvent comme êtres de fiction

9 Trías, E. (1999): *Lo bello y lo siniestro*, Ediciones Ariel, Barcelona, p. 103.

dans un roman) et fictifs (crise de personnalité, dédoublement d'un personnage qui l'ignore/s'ignore et commet les crimes sous l'emprise de sa folie ou dédoublement de cet autre personnage qui découvre sa véritable personnalité: c'est un vampire, (jeu encore sur une attirance à l'érotisme suranné). Bref, si le polar est censé traduire l'aliénation de notre société en reproduisant le schéma coupable – victime et leur point de jonction, l'enquêteur, chargé quant à lui de récupérer l'ordre perturbé, dans *Éloge de la phobie*, victime, enquêteur et coupable bouleversent la fixité des repères et instaurent le chaos le plus absolu à travers la mouvance de leurs limites. La démesure des narrateurs, leurs caractéristiques outrancièrement exhibées à la limite du naturel, basculant d'ailleurs dans le surnaturel, leurs pensées hilarantes et leurs phrases lapidaires invitent le lecteur «à prendre une certaine distance par rapport au récit, si bien que nous n'avons pas d'adéquation entre le 'je' du narrateur et celui du lecteur¹⁰».

Pastiche, travestissement, mise en abyme, foisonnement de références et d'allusions intertextuelles puis appels à différents narrataires nous obligent à la relecture des indices et détruisent alors les paramètres de la vraisemblance, définie par Kristeva comme un principe qui «sans être vraie, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel¹¹».

En revanche, entre les replis d'un discours qui ressemble à une ressemblance, Brigitte Aubert pulvérise tout principe de vraisemblance et dynamite le processus régulateur propre au polar. Mais encore, la suspicion déborde aussi les frontières du genre, car, aux dires de Krisztina Horváth: «L'autoréflexion du roman qui se prend lui-même pour son objet traduit ainsi une radicalisation du soupçon». Débordement qui renouvelle le roman à suspense, le polar, à travers son trop-plein étant donné que: «Si les Nouveaux Romaniers cherchaient à renouveler le genre romanesque en le vidant» le polar de Brigitte Aubert montre que «comme le vide, le fourmillement des allusions intertextuelles nous rappelle aussi sans cesse que le roman n'est jamais qu'une fiction¹²».

Rappel que *Éloge de la phobie* re-élabore sans cesse, grâce à l'imprévu des rebondissements saugrenus, le gigantesque sens de l'humour, où vient s'unir un sens macabre glouton. Et si les surdéterminations nous ont engagés dans le réseau d'une œuvre policière conçue comme un patchwork incompréhensible au premier abord, nous confondant pour semblerait-il, parvenir finalement à démêler les entrelacs qui la régissaient, le décryptage particulièrement ardu de ce trop plein nous a néanmoins vidés. Or, cette intertextualité débordante ne précise pas d'un lecteur conscient des enchevêtrements, richesse supplémentaire se penchant à l'une des *Fenêtres* de Pontalis: «Si nous

10 Kresge, D. (1996): «DéTECTIVES et chroniqueurs dans les romans policiers britanniques», in Santraud, J.-M. (éd.): *Formes et structures génériques du roman policier*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, (*Americana*, 13), p. 33.

11 Kristeva, J. (1968): «La productivité dite texte», *Communications*, 11, p. 61.

12 Horváth, K. (2001): «Les clin d'œil du pasticheur», *Verbum*, 3, p. 461.

comprenions le monde, nous n'en ferions pas partie, nous qui sommes incapables de nous comprendre»¹³.

Fenêtre dont le panorama nous a transportés du côté d'une folie domptée pour notre plus grand plaisir: d'une phobie compréhensible.

13 Pontalis, J.-B. (2000): *Fenêtres*, Gallimard, Paris, p. 100.

En haine du théâtre monolithique: Gatti dans son trou

Miguel Ángel López Vázquez
Universidad de Oviedo

«L'écriture est la seule chose qui puisse donner de la dignité à ceux que la société exclut».
(A. Gatti)

L'œuvre de Gatti est inséparable de sa personnalité. Il s'avère donc nécessaire, avant d'aborder le caractère polyphonique de ses pièces de théâtre, de tracer un portrait rapide de son existence. Dante Sauveur Gatti, dit Armand Gatti, est né à Monaco et il passe son enfance à Beausoleil, aux Alpes Maritimes. Il va à l'école et il réussit à son baccalauréat en 1941.

Un an après, à l'âge de 17 ans il part pour le maquis dans la forêt de Berbeyrolle, en Corrèze; il arrive avec 5 livres (Michaux, Gramsci, Rabbi Aboulafia, Rimbaud, Zhunangzi) et il devient «Donqui», diminutif de Don Quichotte. Il est arrêté et condamné à mort mais gracié en raison de son âge. Déporté près de Hambourg, au camp de Lindemann, il s'évade et il a la possibilité d'aller en Grande Bretagne où il s'engage dans le régiment de parachutistes. En 1945 il part à Paris et commence à écrire et à collaborer dans de différents journaux et en 1954 il gagne le Prix Albert Londres. Devenu grand reporter, il commence à voyager partout: en Amérique Latine, en Europe, en Chine, en Corée, à Cuba, où il va rencontrer Le Che, Fidel Castro, Mao et bien d'autres.

À la fin des années 50 et au début des 60, Gatti participe de l'écriture des pièces de théâtre et des scénarios des films ainsi que de leur réalisation; en 1960 il réalise son premier film *L'Enclos*, lauréat au festival de Cannes et à Moscou et qui a été le premier film de fiction sur les camps de concentration. Son œuvre théâtrale commence au moment où Jean Vilar monte son *Crapaud-buffle* au TNP, Théâtre du Récamier, en 1959. L'échec auprès de la critique a été grand mais Vilar incite Gatti à persévérer. Puis Gatti rentre chez sa mère en Italie pour écrire *Auguste G*. Durant cette décade, les pièces se succèdent: *L'Enfant-Rat*, *La deuxième existence du camp de Tattenberg*, *Chant public devant deux chaises électriques*, *V comme Vietnam*, *Les treize soleils de*

la rue Saint-Blaise, Manuel de guérilla urbaine jusqu'à *La Passion du Général Franco* en 1968, retirée de l'affiche pendant les répétitions à la demande du gouvernement espagnol. La conséquence de cette interdiction a été l'exil volontaire de Gatti en Allemagne.

Il me semble nécessaire, cohérent et aussi logique, ne pas suivre avec cette petite introduction sur la vie de Gatti car à cette époque Gatti arrête son activité théâtrale proprement dite et il part vers d'autres «trajets» où la science et la littérature, les deux ensemble, feront une grande errance jusqu'à l'infini. En tout cas je reviendrai à la fin de ma dissertation sur ce sujet pour connaître ce qu'il a fait après son retour en France, ce qu'il fait maintenant et ce qu'il fera —peut-être— dans l'avenir: Présent, Passé et Futur, les trois temps du trou de Berbeyrolle.

Les luttes sociales, la guerre, les révolutions et surtout la terrible angoisse et expérience des camps de concentrations sont toujours présentes dans ses pièces et deviennent des thèmes majeurs, car l'engagement est la marque constante de toutes ses pièces: «Ce que je hais, c'est la réussite, je hais les gens qui réussissent, tout ce qu'ils investissent dans ce mot-là. Je suis sûr d'une chose: je serai toujours, toujours, du côté des vaincus» (Hotte, 1987: 44).

Gatti a toujours dit que tout était né dans son trou à Berbeyrolle sous les arbres de la forêt corrézienne et au camp de concentration en Allemagne et qu'à partir de son expérience personnelle il a créé un monde concentrationnaire. Il a été, en quelque sorte, obsédé depuis la fin de la guerre et il a voulu laisser des traces sur ces événements qui ont été et qui sont encore indispensables dans sa vie:

Rien, ni dans mes origines sociales, ni dans mon milieu, ne me prédisposait à rencontrer le théâtre, j'étais un enfant de la rue. Ma première pièce, c'est dans un camp de concentration, que je l'ai découverte, le soir où trois personnes, trois détenus, trois juifs se sont regroupés sous les châlits, et là, devant 20 ou 30 personnes entassées, se sont mis à improviser une pièce, qui tenait en trois mots: j'étais, je suis, je serai. Passé, présent et futur. Jamais, depuis, je n'ai trouvé quelque chose qui m'offrît humainement, moralement, esthétiquement, une exigence aussi grande, aussi radicale. Tout le théâtre que j'ai fait et que je ferai est parti, part et partira de ce moment-là. (Gatti et Séonnet, 1987: 64)

L'Enfant-Rat est la première pièce qu'il a écrite à ce sujet. Ce sont des êtres rescapés d'une mine de sel et dépouillés de leur identité. Le souvenir du crime qu'ils ont commis dans la mine d'un camp de déportation fait que chaque personnage, conçu comme un système solitaire, projette sa version, tandis que gravitent autour de lui, comme des satellites, les versions contradictoires que donnent de son personnage ceux qui l'entourent.

Après *L'Enfant-Rat*, publié en 1960, Gatti n'oublie pas du tout son histoire d'ancien déporté et il essaie de montrer ce monde ailleurs. Cette même année, il écrit et réalise un film *L'Enclos*, son premier long métrage, où on voit pour la première fois les barbelés, la faim, la souffrance, les odeurs des or-

dures, et la cruauté du camp de Tatenberg. Gatti se souvient du bidonville où il a habité et à ce propos il nous dit: «C'était pour moi, comme la suite du bidonville. Il n'y avait pas de coupure, c'était presque le même univers. Je n'étais pas à proprement parler dépaycé» (Faber, 1998: 60) et deux ans plus tard paraît *La deuxième existence du camp de Tatenberg*.

Si Gatti a été attaché aux luttes politiques du siècle ce n'est pas par besoin de faire du langage politique mais pour répondre à la situation à l'instar du théâtre du camp. C'était pour répondre à ce qui arrivait, pour trouver le langage qui convenait. C'est un théâtre de langage et c'est cette recherche qui l'intéresse; le personnage principal de son théâtre c'est le langage: «C'est une passion l'écriture. Je sais très bien comment est née cette passion: j'étais enfant d'émigré pauvre. Je me défendais dans la rue en me battant; à l'école, j'ai découvert que mon arme de combat ne pouvait être que la langue française. Je ne pouvais dès lors qu'être premier en français» (Hotte, 1987: 44).

L'errance théâtrale de Gatti a été une grande traversée et il est possible de distinguer deux périodes: la première dite «institutionnelle» ou «officielle» qui obtient aussi bien du public que de la critique une reconnaissance et la seconde dite pour certains «d'intervention», «politique», «militante». Gatti admet chacune de ces définitions tout au long de son errance théâtrale à condition qu'elles ne soient jamais définitives mais provisoires jusqu'au point qu'il refuse infatigablement le déterminisme en revendiquant une prise de conscience possibiliste.

Ces deux périodes se caractérisent par l'écriture d'œuvres engagées, menées aussi avec un combat politique mais de manière différente. Au début il s'agissait d'apporter la culture aux travailleurs et Gatti et son groupe le croyait vraiment mais Mai 68 a fait éclater les contradictions et le groupe est divisé en deux: ceux qui sont restés du côté du théâtre traditionnel et les autres avec Gatti à la tête qui sont partis à la recherche d'autres formulations.

En Mai 68 Gatti prend en charge cette nouvelle responsabilité, d'auteur engagé, et il se pose des questions sur l'efficacité de son engagement. À ce propos Gatti disait: «Pour moi, le théâtre et la politique ont été toujours liés. Le sentiment de l'utilité politique et sociale du théâtre a été au fondement de ma démarche. Cette conception était une façon d'entrer dans le combat aux côtés de la classe ouvrière et je m'y suis longtemps tenu. Aujourd'hui cette conception n'est plus la mienne» (Davis, 1976: 21).

Quelques mois avant mai, en mars, Gatti crée *Les treize soleils de la rue Saint-Blaise* une pièce qui a été prémonitoire: les barricades, la mise en question de la culture, les débats dans les rues. Pour voir dans quelle mesure cette pièce a été prémonitoire, il ne nous reste qu'à paraphraser les mots prononcés par certains personnages: «(...) Il y a encore aujourd'hui cent fédérés enterrés sous ces pavés» et un autre ajoute: «(...) en quoi doit être transformée la rue Saint-Blaise? En mer». Voilà l'origine du célèbre graffiti de Mai 68: «Sous les pavés la plage».

Gatti évolue au niveau personnel ainsi qu'en ce qui concerne sa conception du théâtre. C'est pourquoi, dans les années 60 fait plutôt un théâtre po-

litique mais pas à la manière de Brecht ou de Piscator (qui a considéré Gatti comme son fils spirituel): ils essaient de promouvoir pour n'attendre, de la part des spectateurs, qu'une seule réponse, tandis que Gatti veut susciter des questions, rien que des questions, un combat et une résistance; dans son théâtre il n'y pas de message mais ce qui compte ce sont les questions et ce qu'il prétend c'est d'entraîner les spectateurs à une PRISE DE CONSCIENCE (mot clé de Gatti) et sa quête est la SOLIDARITÉ DE L'HOMME.

Sur cette prise de conscience il faut parler de *La journée d'une infirmière ou pourquoi pas les animaux domestiques*, où Louise l'infirmière se lève à 5 heures et quart quand le réveil sonne et sa course folle et routinière commence: 8 heures par jour à l'hôpital, deux heures de déplacements, et 5 heures de travail à la maison. Elle emploie autant de temps et d'énergie à s'intégrer dans l'ordre social établi que d'autres à le contester: le personnage de Nouné qui symbolise la face cachée et réprimée de Louise et elle représente la personnification de la liberté révoltée. Elle n'apparaît jamais directement dans le monde mais elle est omniprésente dans l'univers de Louise. Refusée dans la vie quotidienne mais acceptée dans ses rêves, Louise devrait rejoindre le combat des autres mais ce fait ne sera pas du tout facile parce qu'elle a châté sa vie profonde (le chat Zampano). Seulement un petit éclat de lumière pour Louise entre 5'30 du soir et 6 heures: le temps de fumer une cigarette, de s'arrêter et de penser. C'est avec son chat Zampano, qu'elle aime beaucoup et qu'elle a châté pour ne pas salir l'appartement, mais qu'elle se communique. La prise de conscience ne dure que cette demi-heure.

Le théâtre de Gatti est plutôt un théâtre probabiliste mais ceci ne l'empêche pas de se réclamer du «théâtre engagé»: «Je n'arrive pas à considérer le théâtre comme un moyen d'amuser, de distraire. Je préfère le concevoir comme un perpétuel moyen de libération —non seulement de préjugés, d'injustices (ce qui va de soi), mais aussi du conformisme et de certaines façons de penser qui, arrêtées, deviennent cercueil» (Dort, 1986: 291).

Le point de départ de Gatti n'est jamais celui d'une idéologie quelconque sauf celui qui puisse concerner la prise de conscience et pas la prise de pouvoir. Pour élucider sa position à ce sujet, Gatti cite toujours les mots de Nestor Makhno: «Prolétaires du monde entier, descendez dans vos profondeurs, cherchez-y la vérité. Créez-la vous-mêmes, vous ne la trouverez nulle part ailleurs» (Gatti et Séonnet, 1987: 66).

Les textes de son théâtre n'ont pas de sens unique —univoque— mais équivoque et ils sont d'une fraîcheur extraordinaire, d'une imagination débordante. Gatti préconise toujours la liberté, et il n'utilise qu'une grande addition de mots pour en construire une cathédrale: il n'y a que les mots. Cette cathédrale constitue l'image de l'ensemble de l'œuvre de Gatti, et il faudrait additionner les différentes parties, pour que son TOUT soit compris. Gatti part de la syllabe et puis la rencontre des syllabes devient un mot, puis la rencontre de ceux-ci devient une phrase, ainsi de suite jusqu'au chapitre et jusqu'au livre et finalement le TOUT.

Dans ses pièces, Gatti ne prétend pas du tout la reconstitution d'une réalité dans une seule direction, en imposant sa vérité aux lecteurs et aux spectateurs: il ne propose que des solutions provisoires. Cette réalité que Gatti nous montre ce n'est pas une réalité quelconque mais il nous fournit d'une grande quantité d'images de celle-ci pour que nous puissions trouver les moyens pour la transformer, en faisant de cette manière un théâtre des possibles.

C'est ainsi que si nous prenons *V comme Vietnam*, pièce consacrée à la guerre du Vietnam, Gatti ne nous montre pas d'une manière privilégiée la violence américaine ni l'héroïsme des combattants vietnamiens. Ce qu'on peut voir au centre de la pièce, au décor central, c'est LA CHÂTEIGNE, espèce de cerveau électronique du Pentagone, omniscient et qui va interpréter la guerre, l'histoire et elle va aussi calculer toutes les solutions possibles excepté la victoire des Vietnamiens.

Avant la Seconde Guerre mondiale, en France, lors d'une grève l'éboueur Auguste G. est mortellement froissé par des policiers. Pendant son agonie et son délire, dans un état d'hallucination, il revoit et révisé toute sa vie en y mêlant des aventures qui sont les conséquences de ses rêveries et de ses souhaits. Dans *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, le réseau des dialogues s'établit entre les différents âges du personnage Auguste: un Auguste de 9, un autre de 21, un autre de 30, l'avant-dernier de 46 et le dernier Auguste qui n'a pas d'âge. Si le sens étymologique de «polyphonie» nous indique que c'est la multiplicité et/ou combinaisons de voix et de sons et si on ajoute à ceci que l'essentiel est de laisser en liberté les personnages et obtenir une multiplicité des visions du monde, Gatti réussit dans cette pièce en nous montrant un même personnage, Auguste, avec des voix et des pensées différentes. Auguste «vit» dans la pièce plusieurs époques simultanément qui dialoguent entre elles. Comme signale Marc Kravez, cette pièce fut la première réponse théâtrale, connue, à ce refus de tenir les vraisemblances du réel pour acquises.

Dans *Chant public devant deux chaises électriques*, pièce extrêmement importante dans l'histoire théâtrale de Gatti, sur l'agonie de deux anarchistes italiens Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti et leur mort par électrocution, Gatti crée une atmosphère mondialiste que nous voyons à travers les réactions des spectateurs à Boston, à Lyon, à Hambourg, à Turin et à Los Angeles (ce sont des espaces-temps imaginaires) et où les scènes s'interpellent entre elles. Gatti a imaginé que la scène comprend cinq salles de théâtre où le même soir on joue une pièce sur l'affaire. Les spectateurs de la salle supposée assistent aux représentations et voient en direct la pièce tandis que nous, spectateurs réels, nous sommes appelés à réagir en fonction de leurs propres réactions; autrement dit il s'agit de raconter le même événement à partir de points de vues différents.

Dans *La Passion du Général Franco*, on retrouve à grands traits la même structure polyphonique et dans ce cas, l'auteur metteur en scène, nous déplace/transpose dans de différents trajets d'exil, et des Espagnols confrontés

avec leurs problèmes et les années de paix que Franco se vantait d'avoir données au pays, ainsi le trajet Madrid – Francfort, Toulouse – Madrid, Mexico – La Havane, Kiev – Krasnoïarsk, et les acteurs-personnages qui sont, dans la fiction, des porte-parole des émigrants relèvent les histoires imaginées par l'auteur jusqu'à ce qu'ils acquièrent la liberté totale pour extérioriser les différentes voix: celles des Espagnols qui sont en exil. Dans ces deux pièces on pourrait affirmer que le narrateur, le conteur des fables, le poète dramaturge n'est qu'un seul mais plutôt polyphonique.

À partir de l'exil volontaire, à cause de l'interdiction de *La Passion du Général Franco*, en Allemagne, Gatti est invité au festival d'Avignon, puis il retourne en Allemagne et pendant un temps il s'installe en Belgique. Dans les années 80, il bouge partout un peu, en France, mais surtout à Toulouse où il va travailler avec «ses loulous», des jeunes drogués, prisonniers, marginalisés, exclus du langage et qui appartiennent à un autre monde, celui de l'échec. Et Gatti nous dit: «J'ai été toujours du côté des vaincus et moi je me considère aussi en quelque sorte un vaincu parce que c'est là que je trouve mon origine, ma force, mon courage, mon imagination et surtout mon existence» (Faber, 1998: 46-47).

Puis, à la fin des années 80, il s'installe définitivement à Montreuil, à La Parole Errante en compagnie de son ami, de son compagnon Jean-Jacques Hocquard pour créer une Université du Pauvre, un espace de création, de territoire libéré, de solidarité, un lieu où l'homme puisse devenir plus grand que l'homme et en définitive un espace en quête d'un langage de l'univers. Durant ces années La Parole Errante n'arrête pas d'être cohérente avec sa démarche et Gatti construit des trajets divers —maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, Marseille, Avignon, Strasbourg, Sarcelles— où il fait des réflexions sur la science et le langage: la physique quantique, la théorie des groupes d'Évariste Galois, le théâtre, la poésie, la résistance, le combat... À ce propos et pour montrer ce que signifie lire Gatti, je voudrais vous citer deux petits paragraphes, le premier de Michel Séonnet (2002: 98): «(...) mais qu'est-il allé chercher dans les spéculations de la physique quantique? Pourquoi s'aventurer si loin, si ardemment, si arduement, dans un univers et des langages où nous avons du mal à /le suivre?» et le deuxième de Marc Kravez (2002: 17): «Lire Gatti c'est entrer dans l'aventure du siècle et des mots. C'est accepter de se laisser porter dans des dimensions inconnues de l'espace et du temps. C'est entrer dans un dialogue où l'on ne sait jamais où s'arrêtent les questions, où commencent les réponses, où placer les guillemets, où chercher les repères. C'est aussi de ne pas TOUT comprendre».

Pour finir, nous pouvons dire que dans ses pièces, au moins dans une grande partie, l'émancipation des acteurs, des lecteurs et des spectateurs, par rapport à l'auteur, et dans le cas de Gatti, de metteur en scène aussi, est une réalité et l'auteur metteur en scène ne veut pas projeter ses pensées ni dans les acteurs ni dans les lecteurs ni dans les spectateurs. Il a imaginé un dispositif dramaturgique où se confrontent les différentes voix disséminées sur plusieurs scènes. L'objectif est de créer des consciences indépendantes, des

visions du monde et des langages différents, contraires à une pensée monologique, à une seule idéologie, à une vision du monde monolithique, à un langage immanentiste, déterministe, car ce sont toujours des voix plurielles qui s'expriment dans la sienne.

Bibliographie

(2002): *Armand Gatti, Europe*, 877.

Dort, B. (1986): *Théâtres*, Éditions du Seuil, Paris.

Faber, C. (1998): *La poésie de l'étoile*, Descartes & Cie, Paris.

Gatti, A. (1991): *Œuvres théâtrales I, II, III*, Éditions Verdier, Lagrasse.

— (1999): *La parole errante I, II, III*, Éditions Verdier, Lagrasse.

Gatti, S. et Seonnet, M. (1987): *Armand Gatti: Journal illustré d'une écriture*, Impr. Idealia, Paris.

Davis, Y. (1976): «Passion du Général Franco», *Théâtre public*, 10, 21-22.

Gozland, G. et Pays, J. L. (1970): *Gatti aujourd'hui*, Éditions du Seuil, Paris.

Hotte, V. (1987): «Un théâtre qui divise», *Théâtre public*, 75, 41-45.

Kravetz, M. (2003): *Armand Gatti poète*, Jean Michel Place, Paris.

Lerrant, J. J. (1965): «Le théâtre d'Armand Gatti», *Bref*, 89, 7-11.

López González, S. (2001): *Le pourquoi de La Passion du Général Franco* (mémoire de maîtrise inédit).

La littérature espagnole en France au XVII^e siècle: réception et prévention esthétiques

José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense

Bien qu'actuellement beaucoup de théories d'interprétation textuelle soient anti-intentionnalistes, notre lecture ne peut se passer d'une reconstruction de l'intention des auteurs. L'étude des avant-textes —documentation, correspondance, ébauches, manuscrit définitif—, étude qui relève de la critique génétique, est indispensable à la compréhension des processus de création littéraire conçus comme processus intentionnels (Schaeffer, 1997: 557). Par ailleurs, toute étude de réception vise à caractériser les œuvres à partir d'un texte donné ou selon leur mise en relation avec un texte donné. Pour y parvenir, elle élimine toute suggestion qui ne s'oblige pas à sanction. De la sorte, seules sont prises en considération les différences obviées, les similitudes indiscutables, les oppositions pondérées. C'est de la sorte que peut être constitué un horizon d'accueil, mis en rapport avec un horizon antécédent (on retrouve ici l'apport de l'herméneutique historique du signifié littéraire, élaborée par Jauss à partir de la conception dialectique de Gadamer, bâtie à son tour sur les théories de Heidegger sur la conscience intérieure). Processus intentionnel, caractère factuel (conformité, écart) et horizon d'accueil sont ici les critères retenus. Ils sont tous à même de valider les mesures faites et de conforter l'hypothèse non tant de fusion que d'interpénétration faite pour partie d'accueil, pour partie de refus.

Bon nombre d'écrivains français de génie au XVII^e siècle ont prouvé, aussi bien par leurs œuvres de création que par leur critique, leur admiration de la littérature espagnole. Malherbe dans ses emprunts à la poésie de Góngora, Boisrobert dans l'«Épître» de ses *Nouvelles héroïques et amoureuses*, Corneille dans l'adaptation des sujets des pièces de théâtre, Scarron dans son *Roman comique*, Sorel dans sa *Bibliothèque française*... L'analyse de ces exemples et d'autres encore a été déjà faite (Cioranescu, 1983; Losada, 1999).

Or, les rapports littéraires entre nos deux pays ne se font pas seulement sentir à travers ce qui attire l'accueil le plus enthousiaste: à côté de la réception esthétique, il y aurait une prévention esthétique à laquelle auraient dû

se heurter aussi bien des traducteurs que de grands écrivains. Afin de rendre une vision d'ensemble de ce possible préjugé esthétique dans la réception de la littérature espagnole en France à cette époque, trois cas paradigmatiques seront analysés.

L'essai et la pointe: Gracián et Bouhours

L'introduction de Gracián par Amelot de La Houssaie n'allait pas sans problèmes. Dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671), le P. Bouhours ne se gêne pas pour critiquer vertement le style du moraliste espagnol. Voici un passage assez caustique, mis dans la bouche d'Ariste: «Gracian est parmi les Espagnols modernes un de ces génies incompréhensibles; il a beaucoup d'élévation, de subtilité, de force et même de bon sens: mais on ne sait le plus souvent ce qu'il veut dire, et il ne le sait pas peut-être lui-même» (éd. de F. Brunot, 1962: 120).

Ces déclarations ne furent pas du goût d'Amelot de La Houssaie, qui ne manqua pas de riposter dans sa «Préface» de *L'Homme de cour* (1684), titre qu'il choisit pour sa traduction de *l'Oráculo manual y arte de prudencia*, toujours de Gracián. Revenant sur la critique de Bouhours à l'obscurité de Gracián, Amelot le contredit de la sorte:

(...) j'espère que cette prévention contre Gracian n'empêchera pas que l'on ne nous fasse justice à tous deux, quand on lira ma traduction, qui sans doute montrera que Gracian est intelligible et que, tout difficile qu'il est à traduire en notre langue, (...) il n'a pas laissé d'être traduit avec succès. (éd. de 1728, Rotterdam, J. Hofhout: f. xv-xvi)

La traduction d'Amelot n'est ni exhaustive ni fidèle, mais savante et intelligente (Morel-Fatio, 1910: 331). Son succès, en France comme en Europe, fut extraordinaire, comme en témoignent Bayle (1684: 520-524), les *Acta Eruditorum* (février 1685: 89-91) et le succès éditorial (Rouveyre, in Gracián, 1925: 29; Mesnard, 1958: 357 et Van Delft, 1971a: 117 et 1971b: 474). Rien n'y fit. Il s'ensuivit un débat passionné et, à cette occasion, une critique de Gracián dans *La Manière de bien penser* du P. Bouhours. Au quatrième dialogue, Philante et Eudoxe s'entretiennent sur le caractère obscur de quelques auteurs espagnols. Les commentaires au sujet de Gracián réaffirment ceux des *Entretiens* sur l'incompréhensibilité et l'ignorance de l'Espagnol (1989: 355-358), puis Bouhours passe en revue les diverses œuvres du moraliste:

El Oráculo manual y arte de prudencia (...) est un recueil de maximes qui n'ont nulle liaison naturelle, (...) presque toutes si obscures qu'on n'y entend rien, surtout dans la traduction.// Le livre qui a pour titre *Agudeza y arte de ingenio* est un beau projet mal exécuté à mon gré. (...) Toute sa méthode est fondée sur des règles si métaphysiques et si peu claires, qu'on a peine à les concevoir (...). Les autres livres de Gracián ont le même caractère, à son *Político Fernando* près (...). Car, sans parler de son *Criticón* où je ne vois goutte,

son *Discreto* est un peu visionnaire, et son *Heroe* est tout-à-fait fanfaron; l'incompréhensibilité est la première qualité et le premier avantage que l'auteur lui donne. (Bouhours, 1989: 362-363)

D'où vient-elle, cette obscurité de Gracián? De la subtilité. Gracián est un maître de la pointe, de l'artifice (*Arte de ingenio, tratado de la Agudeza*): il essaie de rationaliser la «subtilité de l'artifice», et ne craint pas, pour ce faire, d'avoir recours à toutes les ressources formelles du baroque; sa technique est celle de la «pointe libre ou détachée» («agudeza libre» o «suelta»): les traits d'esprit foisonnent dans ses livres sans qu'il y ait aucune argumentation ou enchaînement entre eux (*Oráculo manual y arte de Prudencia*).

On comprend bien qu'en France, les doctes, tout particulièrement dans la deuxième partie du XVII^e siècle, ne puissent accepter cette manière d'écrire. Fénelon le rappelait encore en 1693 dans son *Discours* prononcé lors de sa réception à l'Académie: l'esthétique qui s'était imposée, fondée sur les «véritables règles», avait fait le choix de la simplicité, du naturel, de la brièveté et de la précision. Rejetant tout abus «de l'esprit et de la parole», elle ne donne plus «le nom d'esprit à une imagination éblouissante», car «toute la perfection de l'art consiste à imiter si naïvement la simple nature» (1983: 535). Il n'est pas étonnant que Gracián, paladin de la pointe détachée de toute liaison et mise en valeur par les méandres baroques, ait trouvé des censeurs de l'autre côté des Pyrénées.

En réalité, les attaques contre la pointe en France sont aussi vieilles que la pointe française elle-même. La pointe, en vogue à l'époque de Nervèze et de Laugier de Porchères, connaît vers 1635-1639 un bref regain de faveur. Elle est ridiculisée au début du siècle par Colletet et Maynard, puis par Mlle de Gournay (1641: 437, 444), enfin attaquée tout au long de la deuxième moitié du siècle, notamment par Bouhours, déjà cité, et par Chevreau (Goldin, 1977: 129). Ce dernier, ancien partisan des subtilités du génie, se retourne contre elles, les qualifiant d'«extravagances (...) d'une imagination débauchée» (cité par Rousset, 1954: 188). Identifiée en général à des figures de rhétorique (équivoque, antithèse, métaphore tirée de loin), la pointe couvre toutes les manifestations du «style raffiné»: usage de la rhétorique de la distorsion et de l'excès dans l'ornementation, dans l'intellectualisme et dans l'ostentation. On n'aurait pas grand mal à montrer que cet écart esthétique se double d'écart moral ou social: la nouvelle éthique oppose la province à la ville et les anciennes générations aux nouvelles (Goldin, 1977: 129-130). Bref, nous sommes devant une façon de dire plus ou moins doublée d'une manière d'être, une esthétique liée à une éthique, et qui était vouée à l'échec auprès des doctes de la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Dans le cas de Gracián, des érudits se sont étonnés du temps écoulé entre la publication en Espagne de ses œuvres et leur traduction en France (Van Delft, 1976). On compte 45 ans pour *El héroe*, 33 pour *El crítico*. À notre avis, c'est déjà ce préjugé esthétique qui a empêché les traductions précédentes, celle de l'abbé de Cerisiers (*Le Héros français*, 1645) et celle du Sieur de Gervaise (*Le Héros de Laurens Gracian*, 1645), de s'imposer.

Voiture et le goût officiel

Les critiques ne se sont pas seulement abattues sur les Espagnols et leurs traducteurs: elles ont aussi visé des auteurs français dont le talent était incontesté. Tel Voiture. Nul doute que ce poète ait beaucoup apprécié la poésie espagnole, au point de «gongoriser» ses adaptations de l'italien (Adam, 1962: 385-393; Van Tieghem, 1961: 47). Le correspondant de Mme de Rambouillet éprouvait une spéciale attraction par les *Guerres civiles de Grenade*, de Pérez de Hita, comme le prouve le fait qu'il en pasticha deux «romances» en l'honneur de Julie d'Angennes. Ce poème ne laisse guère de place à l'originalité de Voiture, poète espagnol, mais il atteste d'une façon significative sa culture, son esprit et l'orientation de son goût. C'est ce goût surtout qui nous intéresse ici; si le penchant pour le goût espagnol de Voiture était applaudi dans les salons qu'il fréquentait, il ne l'était pas des détenteurs du «goût» officiel.

Au cours du premier tiers du siècle, ceux-ci commencent à restreindre la portée des emprunts. Ogier précise les limites spatiales des inspirations, car le goût varie aussi selon les nations (1628: 17). Godeau applique cette prescription aux tempéraments des savants: ne cultivant que leurs propres facultés, ils sont incapables d'apprécier les qualités étrangères (1658, II: 263-264). Voici donc ce qui fait le goût spécifique de chaque nation, comme on lira dans le *Discours à Cliton* de Gougenot, et chez tous les grands théoriciens (Bray, 1966: 173-175). Alors que ceux-ci préféraient les Anciens et les Italiens, Voiture ne rougissait pas de pratiquer l'espagnol; ce qui lui valut des remontrances, notamment de Chapelain; on en trouve l'écho dans une lettre de ce dernier adressée à Guez de Balzac le 17 avril 1639: «C'est encore une querelle que j'ai avec M^r Voiture, qui ne peut souffrir que je la préfère (la langue italienne) à l'espagnole, ni les poètes italiens aux poètes espagnols» (1880-83, I: 415).

L'esthétique de l'imitation: Lope et Chapelain

Chapelain ne limita pas ses critiques au goût espagnol de Voiture: il s'en prit également, et de manière directe, à Lope de Vega. Dans une lettre adressée en 1659 à Lancelot, il indiquait simplement en passant: «J'ai vu quelques lambeaux d'un art poétique en petits vers composé par Lope de Vega» (1880-83, II: 57). Mais trois lettres adressées un peu plus tard à Carel de Sainte-Garde témoignent d'une animosité croissante. Dans la première, écrite le 16 février 1662, on lit: «Lope de Vega, sur ses vieux jours, avait fait 'una arte poética' en petits vers où il tombe d'accord qu'il a péché contre toutes les règles dans ses comédies» (Chapelain, 1880-1883, II: 204).

Ce n'est pas «sur ses vieux jours» que Lope écrivit son *Arte nuevo*, mais vraisemblablement entre 1605 et 1608, donc bien avant sa mort; et le texte n'est pas rédigé en «petits vers» mais en hendécasyllabes libres (le vers de l'«arte mayor»).

Dans la deuxième lettre, datée du 13 septembre de cette même année 1662, il déclare que la plupart des gens des lettres d'outre-Pyrénées ne savent rien, et ne ménage pas ses sarcasmes à «(...) ce phénix prétendu dont vous me parlez et qui s'est jeté à toutes sortes de poésies, et qui a réussi en toutes également mal, ce qu'il confesse presque lui-même dans cet *Arte nuevo*» (Chapelain, 1880-1883, II: 255).

Enfin, dans la troisième lettre écrite le 3 novembre 1663, il remercie son correspondant de l'envoi de l'*Arte nuevo* de Lope:

Ce n'est pas que j'espérasse trouver rien de nouveau ni d'exquis dans cette petite pièce. Je reconnais trop le peu de savoir et le moins encore de jugement de cet auteur si fameux à tort et sans cause. Mais j'étais bien aise de voir qu'après mille irrégularités commises par lui dans l'art, il en fit une pénitence publique, et tombât d'accord en termes formels de sa barbarie et de celle de sa nation en matière de lettres. (Chapelain, 1880-1883, II: 334)

Ainsi Chapelain imagine que l'auteur de l'*Arte nuevo* fait une rétractation publique. Il n'est pas le seul à le penser: Scudéry, La Mesnardière et le P. Rapin partagent cet avis, sans se rendre compte que Lope de Vega ne se rétracte d'aucune façon: voir le vers 372 («Néanmoins, ce que j'ai écrit, je le défends») et ceux qui concluent le traité. Ils ne signent aucun renoncement, bien au contraire: «Oye atento y del arte no disputes/ que en la comedia se hallará de modo/ que oyéndola se pueda saber todo» (1969, vv. 307-309).

Ici nous n'avons pas besoin de demander, comme c'était le cas pour Gracián, d'où vient la «barbarie» et l'«ignorance» de Lope. Chapelain même l'indique: ses «mille irrégularités» sont un crime de lèse majesté contre l'art. À preuve, son mélange du comique et du tragique. Or, chez Lope, ce mélange est supposé imiter la nature!

Il y a ici un problème de terminologie. Les discours représentés sur la scène française et dans les romans «étaient censés inspirer le désir d'imitation». Au cœur du classicisme français il y avait une alliance «forgée par quelques grands esprits», «du double projet de perfection esthétique et de civilité» (Pavel, 1996: 56-58). Chez les doctes —Rapin, Bouhours (et encore Bussy, dans sa correspondance avec les précédents), entre autres—, l'imitation dans l'art n'est pas tant conçue comme *imitatio naturæ* (cas des arts plastiques) que comme inscription des «belles idées» par l'écrivain dans l'art. Autrement dit, le concept d'imitation va au-delà du rendu des formes: «en passant de la représentation naturelle à l'exigence de cohérence intellectuelle on atteint aux principes si importants de vraisemblance et de convenance» (Thuillier, 1977: 365-361). Rien de plus éloigné de cette conception de l'imitation que la poétique de Lope de Vega.

«Me llaman ignorante Italia y Francia», s'écrie Lope vers la fin de son *Arte nuevo de hacer comedias* publié en 1609 (1969: v. 366); on a vu que, sauf rares exceptions, c'est l'opinion qui prévalut parmi les théoriciens et critiques en France tout au long du XVII^e siècle. Elle ne prévalut pas parmi les poètes, pas plus que le prestige de Gracián parmi les lecteurs des sept réimpressions parues entre 1684 et 1700 de la traduction d'Amelot de La Houssaie.

Conclusions

Cette enquête a proposé une voie de réflexion qui découle des données mêmes qu'elle consigne: la méprise après l'accueil. Elle a mis en évidence un «philistinisme» esthétique, qui consiste à ne pas voir le beau où il est, et à le voir où il n'est pas: à prendre l'intelligibilité de l'objet pour la beauté de l'objet lui-même (Gilson, 1963: 206 et sq.). Cette maladie de la critique littéraire nous permet d'avancer, à côté du concept de réception esthétique, celui de prévention esthétique, celle de toute une série de clercs qui ont été les grands relais de cette réception.

La prévention esthétique fournit la clé de la plupart des méprises, des erreurs d'interprétation, des rejets —des pans entiers de la littérature espagnole sont restés sans écho dans les lettres françaises du XVII^e siècle—: on l'évalue et on en voit les effets à l'occasion de tel ou tel réemploi, de telle justification donnée, de tel silence suspect. La littérature espagnole n'était pas investie, aux yeux des doctes, d'un statut comparable à celles des Anciens et des Italiens. Seules l'historiographie et une certaine poésie (précisément celle qui s'assujettissait aux règles des Anciens) jouissaient d'un bon accueil auprès d'eux.

Mais les poètes et le public réagissaient autrement. Les opinions du P. Bouhours, de Guez de Balzac, de Chapelain (et de Scudéry, La Mesnardière, le P. Rapin avec eux), contrastent fortement avec l'accueil favorable réservé aux ouvrages espagnols par Amelot, Voiture (et Malherbe, Boisrobert, Corneille, Scarron, Sorel, avec eux). On observe une espèce de dichotomie dans la réception. D'un côté, il y a ceux qui trouvent que la littérature espagnole à la mode est loin de pouvoir apporter quelque chose à l'esprit français; de l'autre, il y a ceux qui apprécient les sujets, les situations et les procédés et n'hésitent pas à les adapter au goût français pour mieux en profiter, non sans se faire critiquer. Cette diversité dans la réception est en rapport avec l'effet génétique, selon lequel un objet ne revêt pas la même signification, ni la même valeur, selon qu'on le réfère à une source ou à une autre (Genette, 1997: 8).

Dichotomie de réceptions, et dichotomie des goûts. L'esthétique de la réception est ici confrontée à l'esthétique du préjugé: voici des notions fort utiles pour comprendre tant le goût classique que les courants hétérodoxes dans la production française elle-même.

Bibliographie

Éditions et textes d'époque

Bayle, P. (1684): *Nouvelles de la République des Lettres*, juillet, article VII, 520-524.

Bouhours, D. (1962): *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (éd. Ferdinand Brunot), Armand Colin, Paris.

- (1989): *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, (éd. Suzanne Guelou), S.L.C., Toulouse.
- Chapelain, J. (1880-1883): *Lettres, I, II*, (éd. Philippe Tamizey de Larroque), Imprimerie Nationale, Paris.
- Fénelon, F. (1983): *Œuvres*, (éd. Jacques le Brun), Gallimard, Paris.
- Godeau, A. (1658): «Discours sur la traduction du traité des Causes de la corruption de l'éloquence, traduit par M. Giri, avocat au Parlement (1630)», in *Œuvres chrétiennes et morales en prose*, II, P. le Petit, Paris.
- Gournay, Mlle de (1641): *Les Advis ou les présents ...*, Jean du Bray, Paris, (3^e éd. augmentée).
- Gracián, B. (1925): *Pages caractéristiques*, (étude critique d'André Rouveyre, trad. et notes de Victor Bouillier), Mercure de France, Paris.
- Ogier, F. (1628): «Préface au lecteur», in Schélandre, J. de: *Tyr et Sidon*, Robert Étienne, Paris.
- Vega, L. de (1969): *Obras poéticas*, (éd. José Manuel Blecua), Planeta, Barcelona.
- Voiture, V. (1855): *Œuvres. Lettres et Poésies*, (éd. Alexandre Ubicini), Charpentier, Paris.

Œuvres de critique

- Adam, A. (1962): *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Del Duca, Paris.
- Bray, R. (1966): *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris.
- Cioranescu, A. (1983): *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève.
- Genette, G. (1997): *L'Œuvre de l'art. II: La relation esthétique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Gilson, É. (1963): *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris.
- Goldin, J. (1977): «Jeux d'esprit et de la parole. D'une rhétorique à un art de la pointe», in Fumaroli, M. (éd.): *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris, 129-137.
- Losada, J. M. (1999): *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Genève.
- Mesnard, P. (1958): «Balthasar Gracián devant la conscience française», *Revista de la Universidad de Madrid*, 7, 355-378.
- Morel-Fatio, A. (1910): «Cours du Collège de France, 1909-1910, sur les moralistes espagnols du XVII^e siècle et en particulier sur Balthasar Gracián. Suite et fin», *Bulletin Hispanique*, 12, 330-334.
- Pavel, T. (1996): *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Paris.
- Rousset, J. (1954): *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, José Corti, Paris.
- Schaeffer, J. M. (1997): «Structuralisme et sémiotique», in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis-Albin Michel, Paris, 554-558.

- Thuillier, J. (1977): «La notion d'imitation dans la pensée artistique du XVII^e siècle», in Fumaroli, M. (éd.): *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Éditions du CNRS, Paris, 361-374.
- Van Delft, L. (1971a): «La Bruyère et Gracián», in *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les 'Caractères'*, Droz, Genève, 111-167.
- (1971b): «Une influence remise en question: La Bruyère et Gracián», *Revue d'histoire Littéraire de la France*, 71, 472-483.
- (1976): «Sur les débuts de Gracián en France», *XVII^e Siècle*, 112, 31-39.
- Van Tieghem, Ph. (1961): *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, PUF, Paris.

La reinterpretación mítica y simbólica en un relato de Michel Tournier: *La fugue du petit Poucet. Conte de Noël*

M^a Teresa Lozano Sampedro
Universidad de Salamanca

El título de este breve relato de Michel Tournier anuncia obviamente al lector la reformulación de un célebre cuento de hadas: *Le Petit Poucet* de Perrault. El autor lo subtitula «conte de Noël», indicación paratextual que remite al género y es, por lo tanto, fundamental tanto en la construcción del texto como en lo que se refiere a las expectativas del lector y a la manera en que este se predispone ante la lectura. Nos hallamos ante una relación de *architextualidad*, definida por Genette como «cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit» (1986: 157). La relación architextual reviste una especial complejidad, dado que la noción de *género*, tan utilizada, es difícil de definir y variable según la época y los lectores. Genette así lo expresa: «Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues: thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'*architexte*, et l'*architextualité*, ou simplement *architexture*...» (1986: 157).

La fugue du petit Poucet es, como muchos otros cuentos de Tournier, un texto complejo que participa de diversos géneros literarios y que reformula mitos y símbolos. En principio, creemos interesante analizar las características que hacen de este relato un «conte de Noël». En los relatos considerados como «cuentos de Navidad», o más genéricamente «cuentos de invierno», de temática tan rica y variada, existe una característica general: un acontecimiento transforma de forma positiva el transcurso del relato. Se trata de una especie de «milagro» o de hecho asombroso —y el lector así lo percibe— que hace pasar al héroe de la infelicidad a la felicidad. Baste recordar la *Canción de Navidad* de Charles Dickens o *El príncipe feliz* de Oscar Wilde. Es especialmente relevante considerar esta característica en *La fugue du petit Poucet* ya que a ella responden en el libro que da título al conjunto, *Le Coq de bruyère*, otros dos «contes de Noël»: *La Mère Noël* y *Que ma joie demeure*.

Tanto en estos dos cuentos como en *La fugue du petit Poucet*, la llegada de la Navidad supone una transformación en el desenlace del relato. Y esta

transformación consiste en lo que podríamos denominar «un regalo de reconciliación». En *La Mère Noël*, es Mme Oiselin, la nueva institutriz de Poul-drezic, heroína que da título al brevísimo relato, el personaje que ofrece al pueblo la posibilidad de terminar con las hostilidades entre clérigos y laicos.

En *Que ma joie demeure*, cuento que toma su título de la cantata de Juan Sebastián Bach, es también en la Nochebuena cuando se produce el «milagro» final, el regalo de Navidad del arcángel Rafael a su protegido, el genial pianista Rafael Bidoche que no ha tenido nunca la posibilidad de triunfar.

La fugue du petit Poucet presenta igualmente esta especie de «milagro» al final del relato. Logre —el «ogro» *bippy*, pacifista y vegetariano, al ser detenido por la policía en la víspera de Navidad— regala al pequeño Pierre Poucet el par de botas que le permitirán evadirse cuando quiera de su tristeza y su incomunicación transportándose al «pays des arbres» (1978: 63).

Además de esta característica común a los tres «contes de Noël» en *Le Coq de bruyère*, el relato que nos ocupa funde en sí, como hemos señalado, diversos géneros narrativos. No puede obviarse el hipotexto, *Le Petit Poucet* de Perrault, que Tournier va a reformular y a transformar en el hipertexto *La fugue du petit Poucet*. Lo que nos interesa destacar es el procedimiento de reescritura que está en la base de toda la obra del autor. La reescritura es, para Tournier, homenaje al texto original y a la vez apropiación del mismo. Muchos son los estudios que ponen de relieve esta concepción tourneriana de la reescritura y los diversos procedimientos que el autor emplea para recrear y reformular un hipotexto. Y todo remite a la célebre afirmación de Tournier en el capítulo «La dimension mythologique» de su ensayo *Le vent Paraclét*, dedicado al comentario de sus propias obras: «Mes livres doivent être reconnus —relus— dès la première lecture»¹. Para Tournier, como señala Françoise Merllié (1991: 125), el verdadero inventor de un texto es el que mejor sabe emplearlo en la creación artística. La reescritura es, pues, inseparable en el pensamiento de Tournier de su concepto de la sacralidad en sus dos aspectos fundamentales: el mito, y el rito que lo conmemora «repitiendo» lo ancestral y recreando los orígenes de la humanidad. Desde esta perspectiva de reescritura y sacralidad, intentaremos abordar los elementos míticos y simbólicos en *La fugue du petit Poucet*.

1. El viaje iniciático a la búsqueda del Paraíso Perdido: la casa de Logre, recreación del Edén

La fugue du petit Poucet es un cuento iniciático. El pequeño Pierre, hijo único de Poucet, el Comandante de los leñadores de París, emprende la fuga ante la perspectiva, impuesta por su padre, de mudarse de la pequeña y

1 Tournier, M. (1977): *Le vent Paraclét*, Gallimard, París, p. 189. Citado por Françoise Merllié: «La commémoration», en Bouloumié, A. y Gandillac, M. de (dirs.) (1991): *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, París, p. 125.

apacible casa en el campo en la que vive la familia, a un moderno apartamento situado en el piso 23 de un rascacielos: la «Tour Mercure» de París. Pierre es feliz en la naturaleza, y lo que le decide finalmente a huir es su gran frustración al no poder volver a disfrutar entre los *árboles*. En el nuevo apartamento será inútil el regalo de Navidad que su padre le había prometido: un par de *botas* para jugar en el campo. «Árboles» y «botas», elementos simbólicos que constituirán, sin que el héroe sea aún plenamente consciente de ello, el objeto de búsqueda de su viaje iniciático. En efecto, la llegada de Pierre a la casa de Logre invierte claramente la función de los personajes y del espacio respecto al cuento de Perrault. En principio, el bosque tiene en *Le Petit Poucet* de Perrault la función típica que reviste en los cuentos de hadas: es el lugar donde el héroe se encuentra perdido, atemorizado; es, en definitiva, el espacio obstaculizante. Así lo perciben Pulgarcito y sus hermanos, abandonados por segunda vez por sus padres «dans l'endroit de la forêt le plus épais et le plus obscur» (Perrault, 1977: 109). Y tras vislumbrar la casa en la que buscan refugio, la llegada es penosa pues la luz se pierde de vista y reaparece dependiendo de las sinuosidades del camino. Al contrario, en el cuento de Tournier, la «forêt» de Rambouillet es el lugar buscado y deseado inicialmente por el héroe. No es el lugar del miedo, sino de la libertad. Y su llegada a la casa de Logre no entraña ninguna dificultad. Al contrario, se produce de una forma agradable y reconfortante con la aparición de las siete niñas, las hijas de Logre (Tournier, 1978: 55-56).

Desde que desciende del camión que le ha llevado hasta la Forêt de Rambouillet, Pierre se encuentra ya en el espacio que buscaba. Sin que él tenga que realizar ningún esfuerzo, es conducido por las siete niñas a la casa de Logre, que será también, al contrario de la casa del Ogro en *Le Petit Poucet*, el lugar del refugio, de la alegría, de la intimidad reconfortante. La casa y el tipo de vida de la familia Logre, —vegetariana, pacifista, fumadora de hierbas, respetando la libertad de la convivencia— remiten claramente al fenómeno *hippy* de los años 60-70. Logre, su mujer (que trabaja fuera de casa mientras el padre se ocupa del cuidado de las hijas y de las tareas domésticas) y las siete niñas, cuyas risas denotan una infancia feliz, son, pues, personajes que encuentran su referente en un contexto histórico bien determinado, corroborado por otros aspectos que no dejan lugar a dudas: la inscripción sobre la cama de las niñas «Faites l'amour, ne faites pas la guerre» (1978: 56), y la descripción del aspecto y la indumentaria de Logre con «ses longs cheveux blonds serrés par un lacet qui lui barre le front (...) et surtout, ah! surtout ses bottes, de hautes bottes (...) couvertes de gourmettes, d'anneaux, de médailles» (1978: 57).

La fugue du petit Poucet presenta, así como otros cuentos y novelas de Tournier, un planteamiento social: la disyuntiva entre la vida en la civilización y la vida en la Naturaleza, pero este planteamiento es inseparable del concepto de la reunión entre el hombre y un cosmos dotado de una dimensión sagrada. Y la apertura del hombre al cosmos que implica un movimiento ascendente, solo es posible en un espacio que remita a los orígenes del hom-

bre. Como indica Bouloumié: «L'espace mythique est donc un espace vierge, évocateur du monde de la Genèse. C'est un espace ambigu (...) où le héros au cours de sa métamorphose apprend à redécouvrir l'Éden» (1991: 69).

La casa de Logre es un espacio totalmente opuesto al apartamento de la Tour Mercure caracterizado por la falta de aire y de luz naturales, y percibido por el niño como el espacio de la «incomunicación». La sala de estar de la casa de Logre es el espacio de la «comunicación». Así se lo dicen a Pierre las hijas de Logre: «Ici on mange, on chante, on danse, on se raconte des histoires, commentent sept voix en même temps» (1978: 56). La casa de Logre en la que reina la felicidad responde perfectamente a esta definición de Bachelard: «La maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme» (2001: 77). La actividad de esta casa, tal y como es definida por las niñas, y, especialmente, la asociación entre el «comer» y «contar historias», evoca ante el lector una amplia gama narrativa que remonta a tiempos muy antiguos. Y esta asociación entre el alimento y la palabra, que se perpetúa a lo largo de los siglos posteriores, reviste una especial importancia en la obra de Tournier².

El personaje de Logre responde a un procedimiento muy frecuentemente empleado por Tournier, y que él mismo define como «inversión». Teniendo en cuenta el concepto de la «inversión benigna/maligna» en la obra de Tournier, destacaremos que Logre puede interpretarse como una «inversión benigna» de la negatividad de la figura del Ogro³. En efecto, «Logre» es aquí un vegetariano que proporciona la felicidad a sus hijas, y que se opone en el relato al padre de Pierre que el lector percibe con ciertos matices de «Ogro» (autoritario y temido por su mujer). El personaje de Logre remite, en realidad, al mito del Hombre Primordial, al Gigante que reúne en sí lo masculino y lo femenino, al Andrógino primitivo de los orígenes de la Humanidad. Y la exclamación del niño: «Vous êtes beau comme une femme!» (1978: 57), expresa el carácter andrógino de este personaje, corroborado más tarde por la impresión que produce su voz femenina al iniciar el cántico tocando la guitarra después de la cena.

En las novelas y cuentos de Tournier, la música vocal e instrumental denota, en último término y con múltiples variedades narrativas, la reunión entre el hombre y el cosmos, la reconciliación del ser humano con la armonía primera que precede a la caída original. Baste recordar, en este sentido «la harpe éolienne» (1972: 227) fabricada por Vendredi. En el título del relato que nos ocupa, *La fugue* implica una cierta referencia musical que de algún modo asocia la huida del niño a la búsqueda de la armonía. Y es sobre todo el canto de Logre el elemento significativo de la «sacralidad» de la música en el concepto del autor. La voz «andrógina» de Logre al cantar responde al so-

2 R. Jean, entre otros, ha señalado este relevante aspecto de la obra tournieriana observando cómo «le lien entre les nourritures et le récit se met en évidence dans la notion même de parabole» (1991: 383).

3 Sobre el simbolismo negativo del Ogro, ver Chevalier y Gheerbrant (1986: 770).

plo primigenio de la Creación, al mundo y al hombre del Tiempo ancestral y remoto anterior a la Caída original. Logre no es un ogro sino un Gigante flexible, lleno de armonía, tal como Pierre lo percibe cuando lo conoce. Responde así perfectamente a la figura mítica de los Gigantes cósmicos que Mircea Eliade (1957: 215-216) define como andróginos.

2. La reescritura del Génesis en el relato de Logre: el Árbol y la vuelta a los orígenes

Es muy complejo el simbolismo del hombre-árbol en las más diversas tradiciones y relatos míticos⁴. La frecuencia del tema de los árboles en el conjunto de la obra de Tournier es un aspecto altamente significativo de su pensamiento filosófico, y este tema simboliza siempre, a través de la variedad de argumentos, la conciliación del ser humano con el Cosmos, la renuncia al mundo inarmónico e insatisfactorio en que vivimos, en definitiva, el alcance del Paraíso Perdido, la vuelta del hombre a su origen vegetal. Logre empieza así su relato:

Écoutez-moi. Le Paradis, qu'est-ce que c'était? C'était une forêt. Ou plutôt un bois. Un bois, parce que les arbres y étaient plantés proprement, assez loin les uns des autres, sans taillis ni buissons d'épines. Mais surtout parce qu'ils étaient chacun d'une espèce différente. Ce n'était pas comme maintenant. (1978: 59)

El Paraíso es, pues, definido como el espacio de la diversidad en la unidad y de la perfecta armonía simbolizada por este conjunto ordenado de árboles dotados «d'essences oubliées, inconnues, extraordinaires, miraculeuses, qui ne se rencontrent plus sur la terre» (1978: 59). Como en otros cuentos de Tournier que reformulan el relato bíblico de la Creación, especialmente en *La famille Adam*, al reino de lo vegetal que es el Paraíso, se opone el *desierto*, el mundo del exilio posterior a la Caída, porque el mundo en el que vivimos no es sino el reflejo invertido, la «inversión maligna» del reino divino, del Paraíso perdido⁵.

Como en el segundo relato bíblico de la creación, en el relato de Logre, el jardín del Edén está poblado de toda clase de árboles, y en su centro se encuentran el árbol de la Vida y el árbol del Conocimiento del Bien y del Mal (1978: 59). Ahora bien, la reformulación del Génesis es significativa en lo que se refiere al simbolismo de los árboles. En el relato de la Biblia, la prohibición de Dios se limita, en principio, a probar los frutos del Árbol del Conocimiento. Tournier invierte el sentido de este pasaje del Génesis, mostrando a un Dios celoso, que quiere guardar para sí todas las cualidades

4 Como señalan Chevalier y Gheerbrant, el árbol es «si no el primero, un antiquísimo símbolo del hombre» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 120).

5 Sobre este aspecto, ver A. Bouloumié (1991b: 20).

contenidas en cada especie de árbol del Paraíso: «En effet, chacun des arbres avait ses fruits, et chaque sorte de fruit possédait une vertu magique particulière» (1978: 59). Una vez que Adán y Eva han probado el fruto del árbol del conocimiento, Yahvé decide expulsarlos del Edén porque teme que ahora prueben de todas las «virtudes mágicas» de los árboles y se conviertan en «un second Yahvé» (1978: 60)⁶.

En el relato de Logre, el espacio mítico del Paraíso es el «espacio vegetal» (identificado con el crecimiento armónico en «unión de la tierra y del cielo»). De ese espacio fue expulsado el ser humano para caer en el «espacio animal» (identificado con «la caza, la violencia, el crimen»), que separa al hombre de su propia identidad y que, en consecuencia, impide su reunión con la armonía cósmica (1978: 60). El árbol ofrece, pues, al hombre un modelo de sabiduría, una filosofía que Logre ha asimilado: el equilibrio «entre une ramure aérienne et un enracinement souterrain» (1978: 60), equilibrio del que el ser humano debe extraer esta lección: «Plus vous voulez vous élever, plus il faut avoir les pieds sur terre» (1978: 61). Como veremos, el pequeño Pierre sabrá aplicar esta enseñanza a su propia vida. Logre explica a los niños la «segunda enseñanza» que el árbol da a los hombres: la comunión con la Naturaleza, que el hombre perdió al salir del Paraíso, al ser despojado de su «origen vegetal». Y su explicación se basa en el acto más elemental de todo ser vivo: la respiración. El árbol respira el viento por sus hojas y vive unido a la luz del sol (1978: 61-62).

Ensimismado con estas palabras de Logre, Pierre se ve a sí mismo flotando en el aire «comme un grand arbre – un marronnier» (1978: 62), experimentando una «metamorfosis vegetal». Más adelante, cuando su padre al mando de los gendarmes detenga a Logre, y lleve a Pierre a vivir en el nuevo apartamento de la Tour Mercure, este va a poder «escapar» del *desierto* al que ha sido exiliado gracias a las «botas mágicas» que le ha regalado Logre: «Cache-les sous ton manteau. Et lorsque tu t'ennuieras trop chez toi, ferme ta chambre à clé, chausse-les, et laisse-toi emporter par elles au pays des arbres» (1978: 63).

El consejo de Logre de cerrar con llave su habitación antes de usar las botas, es significativo. Pierre cerrará las puertas al «espacio profano» para recobrar su verdadera identidad en el «espacio mítico»⁷. Evidentemente, el niño ha aprendido la lección de los árboles: mantener los pies sobre la tierra para poder elevarse. Resignado a vivir en un lugar que detesta, «viaja» con su imaginación al lugar que le pertenece: al verdadero «país de la humanidad»

6 La reformulación del relato de la Creación y de la Caída en otros dos cuentos de Tournier, *La légende de la musique et de la danse* (1989: 283-286) y *La légende des parfums* (1989: 287-293) presenta matices diferentes, pero la pérdida del Paraíso es también la pérdida de las «esencias primitivas».

7 Gaston Bachelard señala: «Dans le règne des valeurs, la clef ferme plus qu'elle n'ouvre. (...) Et le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref que le geste qui ouvre» (Bachelard, 2001: 78).

que es el «país de los árboles»: «Le voilà parti, très loin. (...). Il devient un immense marronnier (...). Il est immensément heureux. Un grand arbre...» (1978: 65).

En la noche mágica de Navidad se produce el «milagro»: Pierre recobra su verdadera identidad que es, en este relato, la identidad del árbol, símbolo del estado del hombre en el Paraíso, en el «espacio mítico» de la felicidad y de la eternidad, opuesto al espacio del mundo actual, lugar de sufrimiento y muerte. Así, *La fugue du petit Poucet* es un relato mítico, un cuento iniciático que reformula elementos maravillosos, características todas ellas fundidas en un «cuento de Navidad».

Bibliografía

- Bachelard, G. (2001): *La Poétique de l'espace*, PUF, París.
- Bouloumié, A. (1991a): *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, París.
- (1991b): «Inversion bénigne, inversion maligne», en Bouloumié, A. y Gandillac, M. de (dirs.): *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, París, 17-41.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- Eliade, M. (1957): *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, París.
- Genette, G. (1986): «Introduction à l'architexte», en Genette, G. y otros: *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, París, 89-159.
- Jean, R. (1991): «Lecture du *Médianoche amoureux*», en Bouloumié, A. y Gandillac, M. de (dirs.): *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, París, 378-390.
- Merllié, F. (1991): «La commémoration», en Bouloumié, A. y Gandillac, M. de (dirs.): *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, París, 113-129.
- Perrault, Ch. (1977): *Le Petit Poucet*, en *Contes de ma mère l'Oye*, Gallimard, París.
- Tomé, M. (1986): *Hermenéutica simbólica en la obra de Michel Tournier*, Servicio de Publicaciones, Universidad de León.
- Tournier, M. (1972): *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, París.
- (1978): *La fugue du petit Poucet*, en *Le Coq de bruyère*, Gallimard, París.
- (1978): *Le Coq de bruyère*, Gallimard, París.
- (1989): *Le médianoche amoureux*, Gallimard, París.

Reescritura, *collage* y ampliación en las novelas de Albert Cohen

Azucena Macho Vargas
Universidad de Zaragoza

No es habitual que transcurran treinta años entre la publicación de las novelas de un autor, pero, en el caso de Cohen los avatares personales e históricos se conjugaron para que su obra cumbre, *Belle du Seigneur*¹ no viera la luz hasta 1968. Su primera novela es *Solal*², de 1930, y gracias al éxito obtenido con ella, Cohen pudo dedicarse a escribir pues Gallimard le avanzaba los derechos de su nueva obra. Era un proyecto ambicioso, ya titulado *Belle du Seigneur*³, en el que se volcó pese a su salud delicada. En 1938 un voluminoso manuscrito estaba casi acabado, pero nunca llegó a editarse.

Presionado por la editorial, que espera la obra siete años, Cohen remodela una parte y publica *Mangeclous* como resultado de este proceso de *collage*. De la novela desaparecen los capítulos esenciales del proyecto inicial, que narraban una apasionante historia de amor, y el interés se centra en las singulares aventuras de los parientes del protagonista, Solal. Pero el deseo del autor de continuar la saga⁴ y dotar de unidad al conjunto se manifiesta con la presencia en los capítulos finales de *Mangeclous* de Ariane y la familia de su esposo. Considerando la obra como un relato aislado, el protagonismo de los Deume parecería incongruente, pero es el nexo que enlaza *Mangeclous* con *Belle du Seigneur*. En efecto, los treinta años que separan las novelas se

1 Las referencias remitirán a la edición de la *Bibliothèque de la Pléiade* de 1986.

2 Nuestras referencias a *Solal*, así como las del resto de las obras excepto *Belle du Seigneur* remiten a la edición *Oeuvres* de la *Bibliothèque de la Pléiade* de 1993.

3 Sobre este periodo tenemos el testimonio de la mecanógrafa de Cohen, Anne-Marie Boissonas Tiller (1992) que ofrece detalles del proceso creador de esa novela que no llegó a ver la luz.

4 Recordemos que el deseo de escribir una serie se halla en estas primeras obras. En 1938 publica *Mangeclous*, su segunda novela añadiéndole el subtítulo *Solal et les Solal II*, para poner de manifiesto que la novela había sido concebida como la segunda entrega de un ciclo que iba a tener como protagonistas a Solal y sus curiosos familiares y que debía llevar por título genérico: *Solal et les Solal ou La geste des juifs*.

diluyen si observamos el tiempo de la historia: *Mangeclous* acaba con un Solal enamorado oculto en casa de los Deume para espiar los movimientos de su amada.

Pero transcurren muchos años antes de que Cohen se consagre de nuevo a la literatura y decida culminar su proyecto⁵. Y la historia se repite: a pesar de que la novela se encuentra concluida, está de nuevo a punto de no llegar al público: el manuscrito, demasiado voluminoso (unas mil trescientas páginas), provoca serias reticencias a la editorial. Finalmente, las presiones convencieron al autor que fragmentó el manuscrito original para que *Les Valeureux* se publicara como novela ajena a *Belle du Seigneur*. Así, aunque concebidos como un todo, Albert Cohen se vio obligado a separar los dos ejes principales de la novela, concentrando en *Belle du Seigneur* los episodios que giran en torno a la historia de amor. Esta novela reagrupa el grueso del manuscrito, mientras que los episodios que tienen como protagonistas a los Valeureux configuran la novela homónima publicada un año más tarde.

Sería aventurado afirmar que algo similar se hubiera producido de no haber mediado la guerra, y que a la aparición de *Mangeclous* le habría seguido la primera versión de la historia de amor escrita en 1938. Por desgracia, es imposible realizar ningún intento de crítica genética ya que el autor hizo desaparecer los manuscritos de sus obras una vez publicadas. La única posibilidad, aunque limitada, es la comparación de las diferentes ediciones, pues a raíz del éxito de *Belle du Seigneur* se reeditan las demás novelas y Albert Cohen las revisa⁶, aunque sin modificaciones sustanciales.

Respecto a *Belle du Seigneur* cabe preguntarse si nos hallamos ante una obra que guarda de su antecesora solo la anécdota o es un proceso de reescritura y decantación que un autor, ya anciano, realiza a partir de una obra soñada y en parte compuesta en su juventud. Por desgracia, no podemos dar una respuesta definitiva, pero sí sabemos que algunos personajes de 1938 desaparecieron. Por ello, dejando de lado los interrogantes sobre la obra que no conocemos, observaremos los hechos derivados de esta situación.

Si contemplamos el conjunto globalmente, es evidente que las novelas de Cohen presentan un doble paralelismo, temporal (años 30/años 60) y temático, formando dos dípticos: uno burlesco⁷, con *Mangeclous* y *Les Valeureux*, y otro trágico, con *Solal* y *Belle du Seigneur*; las novelas de amor. En estas se observa la voluntad de contar una historia, que comienza en *Solal* en Cefalonia con el protagonista adolescente y acaba en *Belle du Seigneur* con su suicidio, ya adulto, víctima de sus sueños de amor absoluto.

5 A lo largo de esos años, dedicado a su trabajo de funcionario internacional en Ginebra, Cohen solo publica *Le livre de ma mère* (1954) y la obra de teatro *Ezéchiél* (1956) versión definitiva de una pieza escrita en los años veinte.

6 Las ediciones de sus obras en la *Bibliothèque de la Pléiade* dan cuenta de esas variantes.

7 Tomamos esta clasificación de Denise Goitein-Galperin (1982), cuya obra es sin duda la precursora de los estudios cohenianos junto a *Lecture d'Albert Cohen*, de Hubert Nyssen (1981).

Hallamos también ejemplos que nos permiten ver en *Solal* el germen de la novela posterior. Pensamos sobre todo en la recurrencia de los mismos tipos de personajes que desempeñan en las obras una función similar y presentan una versión más detallada, y en ocasiones extrema, en *Belle du Seigneur*. Así, el ejemplo más evidente es la ampliación hasta el exceso de algunos rasgos del carácter de beata de corazón duro que posee Madame Sarles, abuela de Aude, en la figura extremada de Atoinette Deume, que cree tener línea directa con Dios y sueña con entrar en círculos de beatas que concibe como la aristocracia protestante. Evidente es también la similitud existente entre Adrienne e Isolde, las dos mujeres mayores que acompañan a Solal, le ayudan a triunfar, y se suicidan cuando se sienten abandonadas por él. También los funcionarios que aparecen en *Solal* prefiguran los rasgos ridículos de Adrien Deume.

Pero las huellas de la reescritura y la amplificación son mucho más evidentes en las novelas burlescas cuyos protagonistas son los Esforzados, tal vez porque su función era de comparsas, introduciendo una nota de humor en el desarrollo de la tragedia de la pasión. Además, lo que destaca de ellas es precisamente que no pretenden contar una historia lineal; de hecho, desde un punto de vista narratológico son una sucesión de escenas, no plantean tramas importantes, de modo que acaban por agotarse en sí mismas. Prueba de ello es que algunos capítulos son discursos de estos variopintos personajes, que adoran hablar por hablar. Así, por ejemplo, el capítulo XXII de *Les Valeureux* es simplemente una carta de Mangeclous a la reina de Inglaterra.

Por otro lado, en estas obras sí parece evidente el proceso de reescritura, puesto que en ambos casos su publicación como novela autónoma es accidental: eran el contrapunto de la historia de amor. Su contenido y estructura son similares y la diferencia más notable estribaría en una ligera primacía de la acción en *Mangeclous*, mientras que en *Les Valeureux* el narrador parece otorgar mayor importancia a la palabra, y se deja arrastrar por los intrincados discursos de sus personajes.

Podría considerarse *Les Valeureux* como una recuperación de elementos tratados en *Mangeclous*, que se retocan o deforman. En estas novelas podríamos hablar de reescritura-pastiche, que retoma temas y formas para describir lugares y personajes, creando una impresión de collage y relectura. De hecho, el autor decide reutilizar algunos fragmentos y por ello solicita permiso a Gallimard⁸ para incluirlos en su nueva novela. Estas páginas formaban parte del manuscrito de *Belle du Seigneur* y tras el proceso de recomposición aparecieron en *Les Valeureux*. Este recurso al propio hipotexto lleva aparejado un proceso de reescritura y manipulación. El ejemplo más claro es la descripción retomada y ampliada de la casa de Mangeclous, y de lo que el personaje denomina «cuisine juridique».

8 Cf. C. Peyrefitte, «Notice» que acompaña a *Belle du Seigneur* en la edición de la *Pléiade*.

La primera referencia a este sótano-vivienda aparece en *Mangeclous* («il descendit en hâte les marches de la cave qui lui servait de demeure», p. 401), y páginas más tarde se habla con más detalle de la «cuisine juridique», llena de códigos y legajos, que sirve a la vez de habitación de sus hijos:

Au fond d'un long corridor noir était sise une sombre cuisine tortueuse, émaillée de codes, de manuels juridiques, de cornes de bœuf et de nombreux dossiers. (...) Cette cuisine juridique servait de chambre à coucher aux petits mâles de Mangeclous (...) des paniers flexibles suspendus aux poutres et qui leur servaient de lits (...). (pp. 406-407)

Ya en *Les Valeureux*, al acabar el capítulo en que presenta al personaje, el narrador finge darse cuenta de que no ha hablado de su casa: «Je n'ai rien dit de ce que Mangeclous appelait son appartement» (p. 824), y siente la obligación de hacerlo. Sin embargo, una alusión al presente de la escritura le ofrece el pretexto para adoptar un «estilo telegráfico» para describir el lugar:

Mais pas le temps de faire des phrases, car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc, style télégraphique. Première cave, à la fois cave à coucher de Mangeclous et cave de réception. Deuxième cave, à la fois cuisine privée de Mangeclous, cabinet juridique et dortoir des Bambins. Troisième cave, «cuisine générale ou encore «gynécée» parce que sa femme Rébecca et ses deux filles, Trésorine et Trésorette, s'y tenaient à demeure»⁹. (p. 824)

Pero esta presentación esquemática, que mantiene en el relato para que parezca un discurso espontáneo, sin revisión, no le parece suficiente. Más adelante la describe otra vez; con nuevos detalles que amplían su visión telegráfica, aunque retomando, como si fuera un *collage*, la descripción de *Mangeclous*:

La cuisine privée de Mangeclous était une cave tortueuse, encombrée de codes, de manuels juridiques, de cornes de bœuf contre le mauvais œil, et où gisaient ça et là, dans la caisse des aubergines, dans le mortier de pierre et contre la jarre d'eau, les dossiers de sa clientèle (...). Cette cuisine où le faux avocat recevait ses clients était aussi la chambre à coucher de ses bambins, les lits étant trois cabas de jonc tressé suspendus aux poutres. (*Les Valeureux*: 844)

Las escenas que siguen a ambas descripciones tienen también un desarrollo similar: los hijos de Mangeclous escuchan la tos que anuncia su llegada y descienden de sus camas colgadas para entablar con él diálogos sorprendentes. De modo que además de la ampliación de la descripción se da la recuperación de un esquema narrativo.

9 Esta descripción es citada por Jean-Michel Adam (1993: 22) como una ilustración perfecta de la indefinición del estatuto del modo descriptivo: «On ne peut mieux mettre en scène les méandres et l'absence de limites de toute procédure descriptive».

La descripción juega aquí un papel diferente al que desempeñaría en una obra realista donde la llegada de un personaje a un lugar ofrecía el pretexto para describirlo¹⁰, aunque la presentación no se recuperaba cada vez que la acción le conducía de nuevo allí. Por ello, si postulamos la unidad de la obra, la primera descripción de la casa de Mangeclous bastaría para conocer el marco en el que vive. La explicación que se puede apuntar es que esta descripción, además de su función de presentar el espacio, tiene un valor básicamente lúdico para el autor. De hecho, según reconoce Cohen, las obras protagonizadas por los Valeureux buscan la comicidad¹¹. Eso explicaría, por ejemplo, que se reenumeren sin apenas variaciones, los casos que el abogado almacena:

Il savait, par exemple, que le dossier «Purge Hypothécaire Tsatsakis» se trouvait sous le fer à repasser cassé, que l'affaire «Morsure du Chien du Coiffeur» gisait dans la caisse de piments, que le dossier «Accouchement Litigieux Euphrosine Abrabanel» (...) «Circoncision Jessulam» reposait (...). (*Mangeclous*: 406)

«Morsure du Chien du Coiffeur» «Pot de Chambre Lancé sur Mardochée le Buègue» «Accouchement Litigieux Euphrosine Abrabanel» «Circoncision Jessulam Mal Exécutée» «Procès Immondices da Costa dit Petit Compte» «Affaire Dot non remises à Moïse Soncino». (*Les Valeureux*: 844)

Sea cual sea la causa de que se reiteren estas descripciones no podemos olvidar el valor simbólico¹² que se puede atribuir al espacio (re)presentado, un sótano intrincado convertido en vivienda. Así, que el falso abogado viva en el subsuelo implicaría que asume plenamente su yo más profundo y acepta las contradicciones de su personalidad judía. La insistencia en este espacio aumenta su simbolismo sin excluir por ello la función lúdica que se atribuye al fragmento.

Pero lo que mejor ilustra esta estructura similar al de la pieza musical, donde el tema se retoma y se amplifica, es la presencia de *Anna Karenina* como modelo de un amor-pasión abocado al fracaso porque el amor no sobrevive a la pasión. La obra de Tolstoï aparece cuando Mangeclous critica el halo poético que rodea al amor y Salomón le ofrece sin querer el ejemplo para rebatir sus supuestas maravillas: «En tout cas, moi, j'ai lu un livre Karénine. Oh comme je l'ai trouvé beau! Ces deux si nobles, si poétiques qui s'aiment et tant pis pour le mari!» (*Mangeclous*: 452). Mangeclous tomará esta historia de amor para reprobar una relación tejida de engaños y a los novelistas por alimentar y divulgar esta farsa, cantando las formas poéticas de un

10 «(...) tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, changement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie tend (...) à déclencher 'naturellement' une description» (Hamon, 1993: 166).

11 Según C. Peyrefitte el autor «dira qu'il a écrit ce livre pour faire rire sa fille Myriam» (p. XCI).

12 Evidentemente el sótano se percibe como lo irracional, el inconsciente en el que se encierra lo más profundo de nuestra personalidad. Cf. G. Bachelard (1957: 36).

sentimiento basado en la belleza y no en la aceptación del otro. La historia del «livre Karénine» será tergiversada y su aproximación a ella superficial. Si la fuerza de la novela radica en la introspección psicológica que radiografía las inquietudes de Anna desgarrada entre su amor y su hijo, Cohen nos ofrece una imagen sesgada y ridícula:

Supposez que cette maudite Anna qui a lâché son joli petit enfant pour fuir avec le dévastateur de melons, supposez que, par un hasard extraordinaire, elle ait surpris pour la première fois son prince Wronsky fonctionnant en un certain lieu que mon esprit élégant se refuse à désigner plus clairement. Eh bien, croyez-vous qu'elle aurait eu le coup de foudre qu'elle a eu en le voyant au bal, si bien habillé. (*Mangeclous*: 454)

Esta parodia pretende oponer dos formas de entender las relaciones: la occidental, basada en la mentira, las apariencias y la negación de parte del individuo, y la oriental, que implica aceptar al otro: «Le vrai amour ce n'est pas de vivre avec une femme parce qu'on l'aime, mais de l'aimer parce qu'on vit avec elle» (*Mangeclous*: 454). El argumento y su modelo reaparecen en *Les Valeureux* cuando Mangeclous se proclama profesor universitario. Desde su cátedra ofrece lo que denomina «cours de séduction européenne», que no es más que una versión maniquea y paródica de la obra de Tolstoï. El argumento escatológico es requerido de nuevo para denunciar la farsa de perfección que se representa al seducir: «(...) car si ce prince Wronski la première fois qu'elle l'avait rencontrée, avait eu devant elle une série de vents intestinaux (...) l'Anna ne serait jamais tombée en amour inéluctable et divin» (*Les Valeureux*: 919).

La presencia de Anna Karenina en *Les Valeureux* se explica por el origen de la obra. Se trata de capítulos desgajados del manuscrito que narra la historia de amor de Solal y Ariane, y con ellos el narrador pretendía insistir en las trágicas derivas que produce el espejismo de la pasión. Además, si aceptamos que Mangeclous es un reflejo deformado de Solal¹³ no es extraño que este se apropie de sus críticas acerbas de la pasión. Hay un guiño a este juego de dobles cuando Mangeclous se atribuye un romance con una europea llamada Éliane, como la hermana de Ariane en *Belle du Seigneur*, que recuerda el de de Solal y Ariane en sus poéticos inicios. Mangeclous lo resume con la misma mordacidad con la que su doble, enamorado pero lúcido, radiografiaba la realidad oculta bajo los gestos de amor aparentemente perfecto y platónico:

Elle me lisait de vers rimés, en écrivait elle-même et en avant les lys et les roses trémières et les cygnes et les soleils couchants et levants! Elle fermait les yeux quand elle écoutait un concert et faisait des gestes d'opéra quand elle me recevait dans sa chambre pleine de légumes inestomposables et impudiquement colorés, dénommés fleurs. (*Mangeclous*: 449)

13 Según D. Goitein-Galperin (1982:142), Mangeclous «est un égal inversé de Solal, le plus complexe, le plus coloré et le plus énigmatique des cousins du héros».

Es lógico, pues, que en *Belle du Seigneur* sea Solal, asumiendo el papel de crítico demoledor de la pasión, quien retome sus argumentos. Es menos lógico que los integre en el discurso para seducir a Ariane. En este caso, también hay mención expresa a la heroína rusa al defender la misma tesis de Manglecous, aunque ofrece ejemplos más refinados, al afirmar que su amor nace del culto a la belleza y la fuerza «l'Anna aime le corps de l'imbécile Wronski et c'est tout, et toutes ses belles paroles ne sont que vapeurs et dentelles recouvrant de la viande» (*Belle du Seigneur*: 360).

Destruir los tópicos de la pasión y detallar los trucos que conducen a la conquista¹⁴ cuando se pretende seducir es sorprendente, y lo es más aún que, al hacerlo, Solal enamore a Ariane. Además, pese a los reproches, ambos sucumben a la dictadura¹⁵ de belleza y perfección absolutas reproduciendo las actitudes antes denostadas. Se ha querido ver tras esas críticas al propio Cohen, asimilándole incluso con Solal. Sin llegar a tal extremo, señalaremos que en *Le livre de ma mère*, obra autobiográfica, reaparecen estos argumentos para describir la quimera del amor que busca la perfección y acaba en fracaso. El paradigma contrario a esa pasión arrebatadora es para él la relación de sus padres, a la que opone, una vez más, *Anna Karenina*:

Donc, pas d'amours heureuses, pas de blagues à l'Anna Karénine (...) Elle ne s'était pas mariée par amour. Et l'amour biblique était né, si différent de mes occidentales passions. Le saint amour de ma mère était né dans le mariage, était crû avec la naissance du bébé que je fus, s'était épanoui dans l'alliance avec son cher mari contre la vie méchante. Il y a des passions tournoyantes et ensoleillées. Il n'y a pas de plus grand amour. (p. 706)

Así pues, las huellas de la intertextualidad rebasan las barreras de las novelas y se integran en las obras más personales de Cohen. La descripción de las luces y de las sombras de la pasión constituye uno de los ejes fundamentales de su escritura, y hunde sus raíces en una obra de la literatura universal. Su disección de la relación amorosa presenta un reflejo opuesto en el mundo de los Valeureux. La descripción de los personajes y su modo de vida, aunque idealizada, es, ante todo, lúdica y los elementos que provocan esa comicidad son reiterados sin complejos.

Bibliografía

- Adam, J. M. (1993): *La description*, PUF, París.
 Bachelard, G. (1957): *La poétique de l'espace*, PUF, París.

14 Trucos similares a los que enumera Manglecous en su «cours de séduction européenne».

15 Jean-Louis Dufays (1994: 251) señala que en *Belle du Seigneur* se da «une conception ambivalente de la stéréotypie: la 'sottise' à laquelle ils succombent est en effet davantage légitimée par le narrateur (en tant que conséquence de la passion) et constamment mise à distance par les personnages eux-mêmes».

- Boissonas-Tiller, A. (1992): «À propos de la première version de *Belle du Seigneur* 1935-1938», *Cahiers Albert Cohen*, 2, 15-25.
- Dufays, J. L. (1994): *Stéréotype et lecture*, Pierre Mardaga, Lieja.
- Goitein-Galperin, D. (1982): *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Nizet, Paris.
- Hamon, P. (1993): *Du descriptif*, Hachette, Paris.
- Nyssen, H. (1981): *Lecture d'Albert Cohen*, Actes Sud, Avignon.

Lo metaliterario en *Les Regrets* de Du Bellay

Jerónimo Martínez Cuadrado
Universidad de Murcia

Como sabemos, cuando la literatura habla de lo literario estamos ante un fenómeno de metaliteratura, y resulta sorprendente que en este vastísimo conjunto de sonetos que configuran *Les Regrets* encontremos algunos elementos metaliterarios que pasamos a rastrear.

Los cinco primeros sonetos son denominados como «sonnets liminaires» y son todos metaliterarios, dado que el poeta nos refiere sus propósitos poéticos y constituyen un preludio al poemario, al tiempo que funcionan como poética de *Les Regrets*.

El primer soneto define la novedad de su empresa mediante la figura de la *recusatio*, es decir, del rechazo: Du Bellay nos dice lo que no quiere hacer, su alejamiento del petrarquismo que había inspirado la *Olive*, así como de la poesía culta que había cultivado su compañero Ronsard:

SONNET I

Je ne veulx point fouiller au seing de la nature,
Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veulx point sonder les abysmes couvers,
Ny desseigner du ciel la belle architecture.

Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,
Et si hauts argumens ne recherche à mes vers:
Mais suivant de ce lieu les accidents divers,
Soit de bien, soit de mal, j'escris à l'aventure.

Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret,
Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret,
Comme estans de mon coeur les plus seurs secretaires.

Aussi ne veulx-je tant les pigner et friser,
Et de plus braves noms ne veulx-je deguiser,
Que de papiers journalx, ou bien des commentaires.

1 Du Bellay, J. (1993): *Oeuvres poétiques*, II, (édition critique établie, présentée et annotée avec variantes par Daniel Aris et Françoise Joukovsky), Bordas, Paris.

En la primera estrofa Du Bellay confiesa que se aparta de la poesía filosófica, cosmogónica o hímica, dicho de otra manera, de la poesía ron-sardiana de 1555, mientras que el terceto final define el carácter de diario íntimo y de comentarios cotidianos que concede al conjunto. Du Bellay lo incluirá en el género literariamente humilde de *Diaria et Commentarii*.

En el segundo soneto Du Bellay preconiza lo inimitable de su composición poética, pese a su aparente simplicidad, a la que califica de «une prose en ryme ou une ryme en prose». Sin embargo, a pesar de la pretendida simplicidad, habla de Hesiodo designándolo por el epíteto de «l'Ascrean», del Parnaso a través de «la double cyme» como Ovidio que lo denomina «mons bicipitis» en sus *Metamorphosis* (II, 221) y de la inspiración por la metonimia «l'onde au cheval» en referencia a la fuente Hipocrene. A partir de la segunda estrofa Du Bellay continúa con la *recusatio* para definir su estilo, nuevamente encontramos el «Je ne veulx...» que habíamos escuchado en el primer soneto.

SONNET II

Un plus sçavant que moy (Paschal) ira songer
Avecques l'Ascrean dessus la double cyme:
Et pour estre de ceulx dont on fait plus d'estime,
Dedans l'onde au cheval tout nud s'ira plonger.

Quant à moy, je ne veulx pour un vers allonger,
M'accoursir le cerveau: ny pour polir ma ryme,
Me consumer l'esprit d'une songneuse lime,
Frapper dessus ma table, ou mes ongles ronger.

Aussi veul-je (Paschal) que ce que je compose
Soit une prose en ryme, ou une ryme en prose,
Et ne veulx pour cela le laurier meriter.

Et peult estre que tel se pense bien habile,
Qui trouvant de mes vers la ryme si facile,
En vain travaillera me voulant imiter.

Este último soneto es un comentario que evoca obviamente el *Arte poética* de Horacio²: «Ut sibi quivis/Speret idem: sudet multum, frustra laboret ausus idem».

No acaban ahí las resonancias clásicas, puesto que la lima es un lugar común de la crítica clásica para pulir los versos y el verso 8 «Frappes dessus ma table, ou mes ongles ronger» es una modulación basada en el libro de Persio «Nec pluteum caedit, nec demorsos sapit unguis»³.

2 Du Bellay, J. (1993), vv. 240 y ss.

3 *Sat.* I, v. 106.

Lo esencial, no obstante es que Du Bellay se acerca al Horacio satírico, dado que este soneto es una glosa o *amplificatio* de la primera sátira de Horacio⁴:

Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,
 Excerptam numero; neque enim concludere versum
 Dixeris esse satis, neque si qui scribat uti nos
 Sermoni propria, putes hunc esse poetam.
 Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
 Magna sonaturum, des nominis huius honorem⁵.

En el tercer soneto, mediante alusiones mitológicas —referencias a la poesía como transporte divino—, Du Bellay se reafirma en su giro desde una poesía elevada a una más sencilla o común, un alejamiento de la poesía tal como la venía cultivando su admirado colega Ronsard:

SONNET III

N'estant, comme je suis, encor' exercité
 Par tant et tant de maux au jeu de la Fortune,
 Je suivois d'Apollon la trace non commune,
 D'une sainte fureur saintement agité.

Ores ne sentant plus ceste divinité,
 Mais picqué du soucy qui fascheux m'importune,
 Une adresse j'ay pris beaucoup plus opportune
 A qui se sent forcé de la nécessité.

Et c'est pourquoy (Seigneur) ayant perdu la trace
 Qui suit vostre Ronsard par les champs de la Grace,
 Je m'adresse où je voy le chemin plus battu:

Ne me bastant le coeur, la force, ny l'haleine
 De suivre, comme luy, par sueur et par peine
 Ce penible sentier qui meine à la vertu.

Por lo que atañe al cuarto soneto, este posee un *incipit* que es igualmente una *recusatio*: volvemos a encontrarnos con la anáfora «Je ne veulx...» que ya habíamos leído antes:

4 *Sat.*, I, 4, vv. 39-44.

5 Traducción de José Torrens Béjar: «En primer lugar, me eliminaré del número de aquellos a los cuales yo concedería el nombre de poetas. Pues nadie dirá que basta con componer versos. Ni hay que pensar que es poeta aquel que escribe, como yo, en estilo familiar. Da tal nombre al que tenga ingenio y entendimiento casi divino, y boca cuya voz resuene con grandiosos acentos».

SONNET IV

Je ne veulx feuilleter les exemplaires Grecs,
Je ne veulx retracer les beaux traicts d'un Horace,
Et moins veulx-je imiter d'un Petrarque la grace,
Ou la voix d'un Ronsard, pour chanter mes regrets.

Ceux qui sont de Phoebus vrais poètes sacrez,
Animeront leurs vers d'une plus grand' audace:
Moy, qui suis agité d'une fureur plus basse,
Je n'entre si avant en si profonds secretz.

Je me contenteray de simplement escrire
Ce que la passion seulement me fait dire,
Sans rechercher ailleurs plus graves argumens.

Aussi n'ay-je entrepris d'imiter en ce livre
Ceux qui par leurs escripts se vantent de revivre,
Et se tirer tous vifz dehors des monuments.

Los dos primeros versos nos ofrecen un ejemplo que contradice o niega el consejo horaciano explicitado en su *Arte poética* a los poetas que querían ejercitarse en la escritura dramática: «Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna»⁶.

Trátase empero de una contradicción de Du Bellay frente a sus propios imperativos de la *Deffence et illustration de la langue françoise* (II: 4) que son un empréstito del poeta latino: «Ly doncques et rely premièrement (ô Poëte futur), feuillette de main nocturne et journalle les exemplaires Grecz et Latins: puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Françoyses».

Contradicción finalmente con su propio soneto 2 en el que implícitamente había seguido el consejo del Horacio satírico, como acabamos de ver. Finalmente renuncia, nos dice en su primer «quatrain», a las imágenes deslumbrantes de su etapa petrarquista de la *Olive* y al estilo elevado de su caro amigo y colega Ronsard.

El último soneto de los poemas liminares está construido sobre la figura del priamel, que consiste en el hecho de colocar al ego frente a los demás, de colocarse el poeta en un plano que lo caracteriza y define en un efecto contrastado con relación a toda una tipología circundante o pretérita. Este juego colorista de diferenciación sitúa al poeta no como «écho sonore» de los demás hombres, al modo que pretendía Víctor Hugo, sino que el propio vate se autocalifica de solista privilegiado, sin dúo, coro ni acompañamiento; su voz es de una tesitura especial, de un registro sonoro impar, de una calidad tímbrica rara y preciosa. Dentro del modelo exegemático, definido por la

⁶ *Sat.*, I, vv. 268-269. Traducción: «Vosotros ejercitaos en los modelos griegos con mano diurna y nocturna».

coincidencia del sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación, esta particularidad configura el modelo priamel⁷.

Desde el punto de vista sintáctico se trata de una anáfora prolongada en el primer hemistiquio seguida de un futuro en el último hemistiquio. El último verso demuestra el efecto del priamel:

SONNET V

Ceulx qui sont amoureux, leurs amours chanteront,
 Ceulx qui ayment l'honneur, chanteront de la gloire,
 Ceulx qui sont pres du Roy, publieront sa victoire,
 Ceulx qui sont courtisans, leurs faveurs vanteront:

Ceulx qui ayment les arts, les sciences diront,
 Ceulx qui sont vertueux, pour tels se feront croire,
 Ceulx qui ayment le vin, deviseront de boire,
 Ceulx qui sont de loisir, de fables escriront:

Ceulx qui sont mesdisants, se plairont à mesdire,
 Ceulx qui sont moins fascheux, diront des mots pour rire,

Ceulx qui sont plus vaillans, vanteront leur valeur:

Ceulx qui se plaisent trop, chanteront leur louange,
 Ceulx qui veulent flater, feront d'un diable un ange:
 Moy, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur.

Henri Weber explica así estas frecuentes repeticiones y acumulaciones de *Les Regrets*: «La répétition et l'accumulation sont destinées à nous faire partager le sentiment d'exaspération qui est celui du poète. Cependant, il y a aussi dans ces répétitions l'effet monotone de la plainte et de la complainte»⁸.

En suma en estos primeros cinco sonetos llamados liminares, Du Bellay proclama una poética alejada de la retórica que había presidido sus anteriores composiciones, si bien este desnudarse del oropel no está exento de ciertos recursos retóricos, de los que dice alejarse, como acabamos de constatar.

En el soneto 6, ya no perteneciente a los poemas liminares sino a los elegíacos propiamente dichos, confiesa el poeta una pérdida de inspiración en el último terceto:

SONNET VI

De la postérité je n'ay plus de soucy,
 Ceste divine ardeur, je ne l'ay plus aussi,
 Et les Muses de moy, comme estranges s'enfuyent.

7 Cf. a este respecto: Kröling, W. (1935): *Die Priamel (Beispielreihung) als Stilmittel in der griechisch-römanischen Dichtung*, Greifswald y William, H. R. (1982): *The classical priamel from Homer to Boethius*, E. J. Brill, Leiden.

8 Weber, H. (1986): *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Nizet, París, p. 425.

Este tema metaliterario de la pérdida de inspiración poética prosigue en los sonetos siete y ocho en los que Du Bellay vincula el silencio de la Musa a su alejamiento de la Princesa Margarita.

Hay que dar un gran salto en el poemario para volver a encontrar sonetos metaliterarios: nuevamente los hallamos, agrupados de nuevo, en los sonetos 76, 77, 78 y 79. De ellos entresacamos el 77 por mezclar la queja y la risa (una risa sardónica, por cierto), es decir, por ser una mezcla de elegía y sátira:

SONNET LXXVII

Je ne descouvre icy les mysteres sacrez
Des sainctes prestres Romains, je ne veulx rien escrire
Que la vierge honteuse ait vergongne de lire,
Je veulx toucher sans plus aux vices moins secretz.

Mais tu diras que mal je nomme ces regretz,
Veu que le plus souvent j'use de mots pour rire,
Et je dy que la mer ne bruit tousjours son ire,
Et que tousjours Phoebus ne sagette les Grecz.

Si tu rencontre donc icy quelque risee,
Ne baptise pourtant de plainte desguisee
Les vers que je sospire au bord Ausonien.

La plainte que je fais (Dilliers) est veritable:
Si je ry, c'est ainsi qu'on se rid à la table,
Car je ry, comme on dit, d'un riz Sardonien.

Nuevamente confiesa en este soneto su alejamiento de la poética que lo había guiado en la *Olive* y en *Les Antiquités de Rome*.

Pero el soneto donde más se explicita el carácter metaliterario es el 79 mediante la *recusatio* anafórica de «Je n'escri de...», repetido al principio de cada uno de los 14 versos:

SONNET LXXIX

Je n'escri point d'amour, n'estant point amoureux,
Je n'escri de beauté, n'ayant belle maistresse,
Je n'escri de douceur, n'esprouvant que rudesse,
Je n'escri de plaisir, me trouvant douloureux:

Je n'escri de bon heur, me trouvant malheureux,
Je n'escri de faveur, ne voyant ma Princesse,
Je n'escri de tresors, n'ayant point de richesse,
Je n'escri de santé, me sentant langoureux:

Je n'escri de la court, estant loing de mon Prince,
Je n'escri de la France, en estrange province,
Je n'escri de l'honneur, n'en voiant point icy:

Je n'escris d'amitié, ne trouvant que feintise,
Je n'escris de vertu, n'en trouvant point aussi,
Je n'escris de sçavoir, entre les gens d'église.

Es un modo elegiaco de confesarnos esa pérdida de inspiración que le acaece por estar fuera de su Francia natal y un repaso a los temas que ha ido abandonando. Du Bellay se muestra siempre más proclive a decir aquello sobre lo que no va a escribir que a confesar abiertamente su vena elegiaca.

Finalmente, en los tercetos del soneto 143, Du Bellay proclama la sátira como un género superior a la alabanza, diciendo:

SONNET CXLIII

La louange (Bizet) est facile à chacun,
Mais la satyre n'est un ouvrage commun:
C'est, trop plus qu'on ne pense, un oeuvre industriel.

Il n'est rien si fascheux qu'un brocard mal plaisant,
Et fault bien (comme on dit) bien dire en mesdisant,
Veu que le loüer mesme est souvent odieux.

En suma, si bien los primeros sonetos liminares tienen la primacía en su carácter metaliterario por constituir una verdadera poética de *Les Regrets*, Du Bellay alude en el interior de su obra a este recurso de explicitar lo que pretende o le acaece, tanto desde el punto de su vena elegiaca como para su vena satírica, que son los dos temas principales de *Les Regrets*.

L'intertextualité à la manière d'Ananda Devi. Poétique de la réécriture et du palimpseste

Celina Martins
Université de Madère

Le roman *L'arbre fouet* (1997) de l'écrivaine mauricienne Ananda Devi¹ est une quête polyphonique de l'identité selon les deux sens accordés par Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (1970). En premier lieu, construit comme un enchevêtrement de signes qu'il faut débrouiller, le tissu romanesque fait dialoguer diverses voix discursives qui se confrontent dans une perspective contrapuntiste. Comme représentant de la Loi dogmatique, un père brahamane apprend que sa fille unique porte le karma du parricide dans une naissance antérieure, après avoir consulté les astres et les lignes de ses mains. Meurtri par la malédiction de demeurer sans héritier mâle, le patriarce martyrise Aeena pour lui faire expier le péché dont elle ne peut pas être tenue pour responsable. En réaction à un hindouisme décervelant, Aeena devient la voix de la transgression de la Loi et la voie du détachement face à la rigidité d'une religion transplantée qui l'emprisonne. Ce sera sous la forme d'un récit autodiégétique qu'elle se projette comme un être profondément scindé à la recherche d'une délivrance.

En deuxième lieu, le roman de Devi s'appuie sur une armature paratextuelle qui dialogue explicitement avec des énoncés littéraires antérieurs dans un double processus d'absorption et d'appropriation. D'après Bakhtine, le discours n'est jamais neutre, il est toujours habité par la voix d'autrui: le texte de Devi porte la marque des poèmes de T. S. Eliot, plus précisément, *The Waste Land* (1922) et *Four Quartets* (1942) qui figurent comme des épigraphes de chaque chapitre, en annonçant les différentes épreuves du voyage identitaire dans un jeu des miroirs selon le procédé de la *mise en abyme*. C'est sur cette dynamique intertextuelle, façonnée comme un jeu du collage

1 Grâce à une bourse d'études, Devi soutient à l'Université de Londres un doctorat d'Anthropologie Sociale. À quinze ans, elle reçoit le prix de la meilleure nouvelle de langue française de Radio France Internationale. En 2000, le Prix Radio France de l'Océan Indien lui est accordé pour son récit *Moi l'interdite*. Elle est aussi traductrice et vit actuellement en France.

et de la citation (Compagnon, 1979: 23), que mon étude se centrera afin de voir comment la poésie d'Eliot est réappropriée par l'une des voix les plus singulières de la littérature de l'Océan Indien, espace multiculturel encore négligé par les études comparatistes.

L'art de la citation et de la greffe

Dans une interview accordée à Patrick Sultan, Devi avoue qu'elle lisait simultanément les vers d'Eliot au moment où elle écrivait *L'arbre fouet*, procédé de lecture qui lui a permis de dégager des correspondances rattachées au mysticisme (Sultan, 2001). Devi explicite donc un rapport «d'affinité élective», pour reprendre l'expression de Goethe, qui n'acquiert pleinement sens que dans l'Altérité.

D'après les recherches sur le recyclage de Moser (1993: 436), Devi met en pratique tout un art de la greffe qui articule trois étapes: le prélèvement, le transfert et la réinsertion. Le prélèvement des fragments choisis des recueils *The Waste Land* (1922) et *Four Quartets* (1942) ne présuppose pas un rapport de dépendance stérile selon une dialectique du centre et de la périphérie dans le sens d'une influence hiérarchique qui dévalorise l'hypertexte. Il s'agit de mettre en valeur les confluences thématiques et les résonances symboliques rattachées à la complexité du Temps et à la recherche d'une rédemption par l'Art qui rapprochent deux écrivains reliés dans une même houle mystique.

Tout travail de la citation implique un procédé de décontextualisation qui rend le matériau réutilisable mais sans effacer complètement les marques de son premier usage. Centrés sur une lecture métaphorique de la Deuxième Guerre Mondiale, les poèmes d'Eliot sont arrachés de leur contexte d'énonciation anglo-saxon et ils sont transférés dans un nouvel usage qui est conditionné par le lieu d'ancrage de Devi. Le prélèvement entraîne donc une récontextualisation sémantique en accord avec la situation énonciative hybride de l'écrivaine mauricienne, voix composite sous l'influence d'une appartenance culturelle plurielle en raison d'une intense transculturation². Pour Devi, écrire c'est réécrire «selon un éclairage qui nous est propre» (entretien Sultan, 2001).

Bien que l'île Maurice porte encore la marque de l'exotisme auquel *Paul et Virginie* de Bernardin Saint-Pierre donna ses lettres de noblesse au XVIII^e siècle, le projet de Devi se démarque de cette voie étriquée. Puisant aux sources de la religion hindoue, Devi aspire à dire l'île dans toutes ses brisures

2 Dès son enfance, Devi a été exposée à une grande diversité linguistique, parce qu'elle a appris le telugu chez sa mère alors que le père lui donne les connaissances du créole et l'initie à l'anglais et au français par la lecture des œuvres littéraires. Simultanément, elle a acquis le bhojpuri et le créole de son village et enfin, elle a reçu une éducation en anglais, français et hindi à l'école.

et à clamer le cri des femmes rabaissées par l'identité-racine hégémonique (Glissant, 1990: 23), identité meurtrière fondée sur la supériorité d'une culture au détriment d'une autre.

La réutilisation des fragments poétiques d'Eliot déclenche une nouvelle combinatoire en liaison étroite avec les isotopies de l'exil et de la quête de soi qui traversent le tissu romanesque. La présentation des vers dans *L'arbre fouet* diffère, en conséquence, de la conception prévue par Eliot. En fait, Devi récupère quelques vers, les découpe et les colle en leur imprimant une nouvelle organisation discursive déterminée par les enjeux narratifs du texte: «Il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent» (Compagnon, 1989: 32).

Après avoir cité les morceaux choisis en anglais, Devi les traduit en français dans une perspective d'appropriation rhétorique. Étant donné que toute appropriation est un acte d'acquisition intellectuelle et d'assimilation créatrice, Devi s'émancipe de son prédécesseur par une sorte d'expropriation: réécrire Eliot signifie approprier son discours, le faire sien et lui accorder donc un nouveau sens.

La réécriture: art de la variation

Pour aboutir à une étude comparatiste approfondie, mon corpus d'analyse mettra en valeur la réécriture de *Four Quartets*, plus précisément, le dernier volet musical «Little Gidding» puisqu'il est l'intertexte fondamental, disséminé dans la tessiture romanesque en étroite liaison avec la quête identitaire d'Aeena.

Four Quartets est divisé en quatre poèmes qui furent publiés séparément: «Burnt Norton» (1936), «East Coker» (1940), «The Dry Salvages» et «Little Gidding» (1942). Chaque poème se présente comme une errance géographique dans divers endroits, rattachés aux souvenirs américains et anglais de la vie d'Eliot et aux événements de l'Histoire de l'Angleterre. Ces différents parcours physiques prennent l'ampleur d'une revisitation philosophique des lieux de la mémoire par un sujet énonciateur qui réfléchit sur les conséquences de l'écoulement du Temps et sur l'art poétique à partir de l'entrecroisement de quatre voix différentes. Il s'agit d'une remémoration plurielle du passé qui s'appuie sur le mouvement des quatre saisons et sur le symbolisme des quatre éléments. À la différence du nihilisme qui ressort dans *The Waste Land*, *Four Quartets* marque un tournant dans le parcours d'Eliot puisqu'il ouvre un nouveau cycle sous le signe de sa conversion à l'anglicanisme en 1927, qui le pousse à la recherche d'une délivrance. Délivrance qui porte aussi l'empreinte de la métaphysique hindoue en raison des références explicites au texte sacré *La Bhagavad Gîtâ*, cité notamment dans le troisième quartet «Dry Sauvages» (Eliot, 2004: 77).

Ma lecture relationnelle suivra un cheminement herméneutique qui va suturer les ellipses de *L'arbre fouet*, parce que le roman est une descente psy-

chanalytique dans les profondeurs intérieures d'Aeena qui devra reconquérir son espace matriciel pour s'affranchir des chaînes du mutisme de l'exil. Tout un réseau d'échos ressort au moment où elle explore le verger, rempli de mystère et des marques de torture, labyrinthe végétal dans lequel «l'arbre fouet» impose sa présence patriarcale et devient le chronotope où s'entrecroisent les histoires tourmentées des exclus sociaux. Car, en pleine période coloniale, c'était sur ce badamier que les esclaves étaient punis. Au présent de la narration, le même arbre incarne le châtement des pères qui martyrisent les filles rebelles, attachées à «l'arbre-mâle. L'arbre-colère» (Devi, 1997: 42).

Parmi les épigraphes opaques d'Eliot, il y a une citation qui fait jaillir une lumière dans la sombre forêt de signes:

And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead; the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language
Of the living.

Voici la traduction de Devi: «Et ce que les morts ne pouvaient prononcer, de leur vivant, ils peuvent vous le dire, étant morts; les paroles des morts sont une langue de feu, inaccessible au langage des vivants» (Devi, 1997: 39).

Dans la poésie d'Eliot, ces vers s'inscrivent dans le contexte de décomposition morale de la Deuxième Guerre Mondiale, le narrateur conçoit la prière comme un instrument de recueillement et la voie d'accès privilégiée à Dieu (Eliot, 2004: 78). Parmi les images symboliques qui traversent la quête métaphysique du sujet poétique, la référence aux «langues de feu» de la Pentecôte est capitale en ce qu'elle allégorise le pouvoir rédempteur de la parole. Dans le Nouveau Testament, le Saint-Esprit communique en langues de feu avec les apôtres pour leur accorder le don des langues dans un rétablissement de l'harmonie que la malédiction de la Tour de Babel avait brisée. Par un jeu de réécriture qui se fonde aussi sur le transfert et le collage des citations, les langues de feu, chez Eliot, symbolisent la recherche du langage de la Poésie grâce à une liaison avec Dieu et la voix des poètes comme Dante et Milton, deux compagnons qui ont guidé sa route créatrice. Cette quête du langage poétique est une exploration ardue pendant laquelle le sujet énonciateur découvre autant la complexité et le tourment de la recherche des mots que sa dimension salvatrice.

Chez Devi, la reprise des vers d'Eliot ouvre la voie de la quête initiatique d'Aeena. Elle parvient à un cimetière consacré à une famille brahamane, ayant émigré au début du XX^e siècle à l'île Maurice. Sans savoir pourquoi, deux inscriptions des pierres tombales lui envoient des indices de reconnaissance car la tombe de la jeune fille —Dévika— porte ce message important pour l'élucidation du passé de la narratrice: «Dévika (...) croyait en la réincarnation, et son dernier vœu était de se retrouver à nouveau un jour, sans culpabilité» (Devi 1997: 43). La tombe du père indique qu'il fut noyé. Ainsi Dévika surgit-elle comme la réincarnation d'Aeena: l'errance au cœur de la forêt im-

plique l'accès à l'au-delà. La langue des morts —dont l'épigramme d'Eliot parle— est une parole vitale qu'Æena doit intérioriser et déchiffrer parce qu'elle porte la clé de son dilemme identitaire. En fait, cette parole obscure, inaccessible aux vivants, ira la délivrer du poids de la culpabilité.

Le deuxième épigramme d'Eliot inscrit le thème du double:

So I assumed a double part and cried
And heard another's voice cry: «What! *are you* here?»
Although we were not. I was still the same,
Knowing myself yet being someone other. (Devi, 1997: 64)

Chez Eliot, à la suite d'un bombardement d'un raid aérien ennemi à Londres, le sujet métamorphose l'avion en messager du Saint-Esprit: «After the dark dove with the flickering tongue» (Eliot, 2004: 82), transfiguration qui traduit le jaillissement du souffle poétique. Cette reprise de l'image biblique des langues de feu donne lieu à une scène dantesque qui fait allusion à un passage de «l'Enfer»³, puisque le sujet rencontre un fantôme: «The eyes of a familiar compound ghost» (Eliot, 2004: 82). Dans ce moment épiphanique, le narrateur entend une autre voix, il se tait pour écouter la voix des morts. L'apparition est, en effet, le dédoublement d'Eliot: c'est l'autre qui l'attend au plus profond de lui-même, la voix d'un moi nouveau qui naît de la mort du moi ancien. Cette voix nouvelle lui parle du feu qui purifie dont la véritable richesse repose sur le don des langues: «So I find words I never thought to speak/In streets I never thought I should revisit» (Eliot, 2004: 84). Dans cette rencontre abyssale avec soi-même, l'engagement avec les mots est une quête difficile visant à la purification éthique et ontologique⁴.

Les mots-phares d'Eliot sont réappropriés par Devi dans une traduction ouverte puisque le terme anglais «streets», rattachés à Londres bombardé, se transforme en le vocable «chemins» en consonance avec le rite d'initiation qui préside à la structure romanesque: «J'ai trouvé des mots que je ne pensais jamais prononcer, sur des chemins que je ne pensais pas revoir» (Devi, 1997: 100).

Comme dans la poésie d'Eliot, le clivage du moi se produit chez Devi. La réappropriation du flux poétique d'Eliot adopte le point de vue féminin afin de préfigurer la hantise identitaire d'Æena: «J'étais toujours la même, me connaissant tout en étant une autre» (1997: 64). La réécriture des vers annonce la tortueuse remontée dans le passé d'Æena, expérience qui sera éclairée par une exploration simultanée de la vie de Dēvika, mise en parallèle avec la sienne. Comme chez Eliot, le double n'est pas signe sinistre de scis-

3 Cf. Dante (1989), chant XVI, p. 77.

4 Cette scène de nuit signifie la rencontre du poète avec sa propre mort, l'accès à la voix purificatrice. D'où l'importance d'un petit changement qu'Eliot apporte au vers de Mallarmé de «Le tombeau d'Edgar Poe» «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Ce qui était la réussite de la poésie de Poe, selon le point de vue de Mallarmé, devient «Purifier le dialecte de la tribu» chez Eliot.

sion selon la poétique fantastique du XIX^e siècle: Dévika est l'âme sœur, la médiatrice qui aide Aeena à réunir les morceaux éparpillés de son moi et à faire face à ses «innombrables passés» (Devi, 1997: 56).

À partir de cette osmose qui dissipe la ligne de partage entre le réel et le surréel, le songe et le quotidien, Aeena passe à vivre deux vies, deux meurtres et deux culpabilités dans un présent intemporel car la rencontre avec l'esprit de Dévika a suspendu le Temps de l'oubli et du refus de vivre ce qu'Eliot avait déjà suggéré: «Here, the intersection of the timeless moment» (2004: 78). Le passé cesse donc d'être synonyme de martyre et de faute au fur et à mesure que l'héroïne se laisse immerger dans un flux continu dans lequel la mort n'est plus une menace.

Comme chez Eliot, le poids de l'exil se dissipe quand elle explore les points de contact qui marquent une relation sororale profonde liée par la même flamme de la transgression puisque toutes les deux ont eu des rapports interdits par la famille. Comme punition, les deux femmes sont torturées sur l'arbre fouet. L'eau funéraire marque aussi leurs parcours: Dévika jette le père dans un étang aux nénuphars. En fouillant dans ce lac sombre, Aeena trouve les vestiges du cadavre du père de Dévika ce qui confirme ainsi son existence: «Mon karma du parricide provenant de cet étang englué au temps perdu» (Devi, 1997: 155). L'anamnèse thérapeutique s'achève lorsque Aeena revisite la scène du parricide: son père officiait le rituel de purification du Gange dans l'Océan Indien. Ravagée par la douleur de l'exclusion, la haine de la jeune femme envers le père la pousse à l'abandonner lorsqu'il est emporté par la marée.

À partir d'une vision libératrice de la réincarnation, Devi s'enracine dans les enseignements que Krishna livre à Arjuna dans *La Bhagavad Gîtâ*, parce que la vie est une longue bataille dans laquelle le sujet est toujours déchiré par des tensions et des dilemmes. Comme le prénom d'Aeena signifie «le miroir», elle reflète l'être féminin en souffrance où s'affrontent les tendances contraires: l'amour et la haine, la faute et le désir de se révolter contre le karma imposé, la peur de revivre un passé douloureux et l'envie de récupérer les traces de son identité éparpillée.

À la manière d'Eliot qui citait, de forme voilée, le principe de détachement de l'hindouisme dans le troisième volet «Dry Salvages» dans lequel Krishna préconise la connaissance approfondie de soi-même et le contrôle de l'intellect⁵, Devi s'ancre aussi dans l'esprit philosophique de *La Bhagavad Gîtâ* parce que les épreuves d'Aeena sont tendues vers un seul but: la délivrance du karma comme punition négative. Affronter simultanément deux vies déchirées par la même religion sclérosée est le procédé au moyen duquel Devi problématise la notion du karma qui n'est conçue que comme un

5 Voici l'énoncé de Krishna: «Lorsque ton intellect aura franchi le borbier de l'illusion, tu atteindras un état de détachement à l'égard des expériences passées et futures», *La Bhagavad Gîtâ*, 1998, p. 80.

stigmaté par la Loi du père. Or Aena et Dévika s'affranchissent de ce dogmatisme: si le sujet est le résultat de ses vies passées et il ne peut pas modifier ce qui se produit jadis, il peut, cependant, changer par son action le futur car celui-ci repose entre ses mains: le présent sculpte le futur.

Le flux de forces qu'Eliot et Devi se prêtent réciproquement transforme *L'arbre fouet* en un récit qui se rapproche du chant poétique par la recherche musicale du rythme des phrases. Les épigraphes réappropriées configurent un palimpseste qui déclenche des effets de *myse en abyme*, créant un appareil d'auto-interprétation du feuilleté fictionnel (Dällenbach, 1977: 76).

Bibliographie

- (1998): *La Bhagavad Gîtâ*, (trad. de Christiane Madeline), Guy Trédaniel Éditeur, Paris.
- Bakhtine, M. (1970): *La Poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris.
- Compagnon, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris.
- Dällenbach, L. (1970): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris.
- Dante Alighieri (1989): *La Divine Comédie*, (trad. de Henri Longnon), Bordas, Paris.
- Devi, A. (1997): *L'arbre fouet*, L'Harmattan, Paris.
- Eliot, T. S. (2004): *Four Quartets*, (édition bilingue, trad. de Gualter Cunha), Relógio d'Água, Lisbanne.
- Glissant, É. (1990): *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris.
- Moser, W. (1993): «Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique», in Duchet, C. et al.: *La recherche littéraire. Objets et Méthodes*, XYZ Éditeur, Montréal, 433-445.
- Sultan, P. (2002): «Ruptures et Héritages. Entretien avec Ananda Devi», réalisé en décembre 2001, in <<http://ores.concordia.ca/numero2/essai/Entretien7decembre.html>>.

L'Auberge Rouge* de Honoré de Balzac entre *De Quelques Phénomènes du Sommeil* y *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier

Pedro Salvador Méndez Robles
Universidad de Jaén

Honoré de Balzac y Charles Nodier son dos figuras señeras del Romanticismo francés que, además de la buena amistad que mantuvieron y la admiración mutua que se profesaron, compartieron, durante unos años, unas mismas preocupaciones intelectuales, cuyo rastro es fácil descubrir en sus respectivas producciones literarias. Una de estas inquietudes comunes es el interés que manifestaron ambos por los temas oníricos, y que dio lugar a influencias temático-argumentales en ambos sentidos. Es lo que sucede, por ejemplo, entre *L'Auberge Rouge*, de Balzac, y *De Quelques Phénomènes du Sommeil* y *La Fée aux Miettes*, de Nodier. Refiriéndose a estas obras, Vicent Laisney (2002: 341-356) y Pierre-Georges Castex (1962: 197-212) apuntan que el trasvase se produce en primer lugar de Nodier hacia Balzac —de *De Quelques Phénomènes du Sommeil* a *L'Auberge Rouge*—, pero luego revierte de nuevo en aquel —de *L'Auberge Rouge* a *La Fée aux Miettes*—¹. El objetivo de esta comunicación es ir más allá de una comparación estrictamente discursivo-argumental² e investigar qué función desempeña lo onírico en dichas obras y por ende en el universo fantástico-literario de estos autores.

Los años de más intensa afinidad ideológica entre ambos escritores van de 1830, cuando Balzac comienza a frecuentar el Salon de Nodier del Arsenal, hasta 1833, cuando la amistad y el trato cordial se mantienen, pero sus pos-

* Este trabajo es resultado del proyecto de investigación 05706/PHCS/07 financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

- 1 Ambos críticos comentan ampliamente las afinidades ideológicas de Nodier y Balzac, aportando ejemplos de otras de sus obras entre las que se observan claras analogías temáticas. Principalmente: *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Nodier, y *La Physiologie du Mariage*, de Balzac, por una parte, y *Jean-François les Bas-Bleus*, de Nodier, y *Louis Lambert*, de Balzac, por otra.
- 2 Para un estudio detallado de este tipo, vid. el artículo de William A. Mould (1975: 173-176).

turas ideológicas se hacen divergentes³. En esos años, Balzac y Nodier, y en general todos los románticos, comparten un interés común por todo lo concerniente a las patologías psíquicas y los fenómenos oníricos con ellas relacionados. Aunque el estudio científico de las enfermedades mentales se desarrolla plenamente en la segunda mitad del siglo XIX, ya en las primeras décadas del siglo se llevan a cabo investigaciones en este campo y se empieza a desarrollar la psiquiatría científica; sin embargo, trastornos como el somnambulismo, las alucinaciones y los casos de locura son portadores aún en esta época de un cierto misterio, que los hace especialmente atractivos para el género fantástico, que se impone en los años 30 en Francia. Nodier y Balzac hacen patentes en sus obras estos temas, ya sea en forma de reflexión teórica, o como episodio de la trama argumental.

En la «Préface Nouvelle» de su obra *Smarra ou les Démons de la Nuit* (1832), Nodier confiesa que su interés por lo onírico es una cuestión —podríamos decir— existencial, pues su personalidad ha estado siempre marcada por una inclinación crédula hacia el mundo de las ensoñaciones: «Un accident assez vulgaire d'organisation qui m'a livré toute ma vie à ces féeries

3 Vincent Laisney explica que su distanciamiento a partir de esta fecha se debió a la publicación por parte de Nodier, en 1832, en la *Revue de Paris*, del artículo «De la palingénésie humaine et de la résurrection», al cual replicó Balzac publicando unos meses más tarde su «Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé 'De la Palingénésie humaine et de la Résurrection'». Según este crítico el artículo de Nodier provocó la ruptura ideológica entre ambos escritores: «Tout en reconnaissant sa dette intellectuelle envers lui, Balzac s'avoue en effet troublé par l'orientation prise par son maître à penser. On se souvient en effet que le 6 août 1832 Nodier avait créé la surprise des lecteurs de la *Revue de Paris* en leur faisant part d'une grande révélation métaphysique: il se disait certain que la création n'était pas achevée, qu'un homme nouveau, l'homme *compréhensif* viendrait bientôt prendre le relais de l'humanité actuelle, foncièrement imparfaite. En fait, ces affirmations avaient laissé à peu près tout le monde indifférent (...). Elles avaient néanmoins retenu l'attention de Balzac, qui, contrairement à ses contemporains, n'y vit pas une fantaisie innocente mais un virage philosophique, une rupture avec le système de pensée antérieur (...). Sa déception vient du fait qu'il voit que Nodier, jadis observateur critique de la société, est en train de passer du côté des détenteurs de la Vérité, qu'il s'abandonne aux confuses spéculations philosophiques au lieu de maintenir sa position sceptique» (2002: 352-353).

Por su parte, Pierre-Georges Castex opina que son otros los motivos: «S'il [Balzac] s'éloigne en 1833 de Nodier, c'est pour des raisons plus sérieuses. D'abord par dépit, sans doute, de trouver si peu empressé décidément à vanter ses ouvrages, malgré les avances qu'il lui avait faites, l'aîné dont l'autorité critique aurait si bien pu servir sa gloire. Puis les deux hommes se ressemblaient si peu au fond! Le caractère de Nodier, un peu mou, assez instable, prompt au découragement, ne pouvait plaire sans réserves à celui qui voyait dans l'énergie perpétuellement tendue la plus belle des vertus humaines» (1962: 208-209).

Ambos críticos sí coinciden en señalar que, tras esta crisis ideológica, a partir de 1833, las carreras literarias de Nodier y de Balzac toman orientaciones diferentes: «Alors que Nodier tend à s'isoler de la société pour se réfugier dans le monde fantastique, Balzac au contraire commence à se réintéresser au monde réel et à prendre conscience de sa vocation réaliste». Como lo resume perfectamente bien P.-G. Castex, «l'un choisit la fiction gratuite ou moralisante, l'autre la peinture objective des moeurs. L'un se disperse dans des oeuvres de courte haleine, l'autre assemble déjà les pierres d'une construction colossale» (Laisney, 2002: 355).

du sommeil, cent fois plus lucides pour moi que mes amours, mes intérêts et mes ambitions, m'entraînait vers ce sujet» (1998a: 13).

En su artículo «De Quelques Phénomènes du Sommeil», publicado en *La Revue de Paris* en febrero de 1831, pensando tal vez en su propia experiencia como escritor, afirma que los estados oníricos de la conciencia humana son fundamentales para el desarrollo del genio creador del artista: «Ôtez au génie les visions du monde merveilleux, et vous lui ôterez ses ailes. La carte de l'univers imaginable n'est tracée que dans les songes. L'univers sensible est infiniment petit» (1998b: 162).

Y tras haberse mostrado convencido del poder de la mente durante el sueño, Nodier se interesa por la actividad cerebral en dicho estado, particularmente por los casos de sonambulismo, de los que comenta:

Le somnambulisme naturel, la somnolue spontanée, sont des phénomènes du sommeil, aussi incontestés que le cauchemar. Personne n'a jamais douté qu'il y eût des hommes qui pouvaient parler leur pensée en dormant, qui pouvaient en dormant l'exécuter, et qui en venaient à bout, grâce à l'état de puissance où le sommeil fait parvenir quelquefois les organisations les plus communes. (1998b: 167-168)

Se refiere también a la licantropía y al vampirismo como fenómenos directamente relacionados con el sonambulismo y pone varios ejemplos de este tipo de patologías. El caso de vampirismo⁴ que relata es el que inspira a Balzac el núcleo de la trama de *L'Auberge Rouge*, que a su vez retomará Nodier en un episodio de su novela *La Fée aux Miettes*.

Por su parte, Balzac, interesado también por estos temas, en su «Lettre à M. Ch. Nodier sur son article intitulé 'De la palingénésie humaine et de la résurrection'», publicada en la *Revue de Paris* en 1832, reconoce haber leído el citado artículo de Nodier y habla de la capacidad que tiene el hombre para burlar, durante el sueño, las leyes físicas que rigen su vida consciente:

Le sommeil démontre logiquement (...) que l'homme possède l'exorbitante faculté d'anéantir, par rapport à lui, l'espace qui n'existe que par rapport à lui; de s'isoler complètement du milieu dans lequel il réside, et de franchir, en vertu d'une puissance locomotive presque infinie, les énormes distances de la nature physique. (1996: 1214)

El autor de *La Comédie Humaine* tiene también palabras de admiración para otra obra de Nodier como *Smarra ou les Démons de la Nuit*, que trata un tema onírico: «*Smarra*, votre magique *Smarra* me semble l'épisode poétique d'un grand ouvrage sur le sommeil, épisode où vous avez avec un merveilleux talent fait saillir en dehors des parois cervicales, les accidents les plus insaisissables de notre pouvoir intérieur» (1996: 1213-1214).

4 Como señala Daniel Sangsue (1998: 232), el suceso que refiere Nodier es más bien un caso de necrofagia.

Es evidente que ambos autores compartieron una misma inquietud por todos los fenómenos relacionados con los sueños. Las influencias que se detectan en ambos sentidos —de Nodier a Balzac y de este hacia aquel— en las obras que a continuación centrarán mi atención son el ejemplo más evidente de esta afinidad.

En *De Quelques Phénomènes du Sommeil*, Nodier relata un caso de sonambulismo, del que, según cuenta, tuvo conocimiento directo. Explica que, en un viaje a Baviera, conoció a un pintor que padecía graves crisis de sonambulismo. Una noche tuvieron que compartir la misma cama y el pintor le pidió que lo atara de pies y manos, confesándole el grave trastorno que padecía: tiempo atrás, una noche, bajo los efectos del sonambulismo, se había comido a su mujer, que acababa de morir a su lado, y temía volver a comer algo parecido. En esta anécdota se inspira Balzac para, tres meses después, en mayo de 1831, publicar un relato fantástico titulado *L'Auberge Rouge*, cuyo protagonista es víctima de un fenómeno parecido.

En esta obra, construida siguiendo la técnica del «récit encadré», aparece un primer personaje narrador, que asiste como invitado a la cena que un banquero parisino ofrece en honor de M. Hermann, un amigo alemán. La hija del anfitrión pide a M. Hermann que cuente una historia alemana que les haga sentir miedo. El invitado, segundo narrador, relata entonces un crimen que ocurrió en 1799⁵: dos jóvenes militares franceses, Prosper Magnan y Frédéric, se hospedaron en una posada de Andernach, a orillas del Rin. A la copiosa cena que el dueño del local les ofrece se une un negociante, Walhenfer, que también quiere pasar allí la noche. Pero no quedan habitaciones libres y los jóvenes militares ofrecen al comerciante la posibilidad de dormir en su habitación. Walhenfer confiesa que lleva una maleta con oro y diamantes, pero confía en los jóvenes y acepta su generoso gesto. Mientras los demás duermen, Prosper Magnan concibe la idea de matar al negociante y huir con la maleta, pero en el último momento desiste. Consigue dormirse, pero, a la mañana siguiente, Walhenfer aparece asesinado. Frédéric ha huido y las pruebas parecen incriminar a Prosper Magnan, quien asegura ser inocente, pero terminará siendo ejecutado. Al final esta historia termina vinculada a la historia marco, ya que, el verdadero asesino, el amigo que se había dado a la fuga, resulta ser uno de los invitados a la cena, Frédéric Taillefer, quien había venido dando muestras de un nerviosismo creciente a medida que se iban conociendo detalles de la historia de Prosper Magnan.

Estamos ante un relato que responde plenamente al fantástico que podríamos calificar como «balzaciano», y que define perfectamente Pierre-Georges Castex cuando dice que «le fantastique a donc été pour Balzac un moyen d'exprimer sa philosophie; il répond à son souci le plus profond et à ses ambitions les plus hautes» (1987: 169). Es decir, Balzac se sirve de lo fan-

5 Esta es la historia inspirada en el caso de sonambulismo que Nodier había contado en *De Quelques Phénomènes du Sommeil*.

tástico para transmitir sus inquietudes filosóficas. En este caso, tras el extraño suceso de *L'Auberge Rouge*, un crimen concebido por una persona y cometido por otra distinta, se halla su teoría del poder del pensamiento, concebido este como una fuerza autónoma que produce sus propios efectos reales. El poder del intelecto, y la materialidad de las ideas por él producidas, explicaría que la idea de crimen concebida por Prosper Magnan se transmite a su amigo por una especie de contaminación de pensamiento y termine haciendo que este lleve a cabo el asesinato. Por eso, consumado el crimen, Prosper Magnan exclama: «C'est déjà (...) une punition de mes pensées» (Balzac, 1980: 105).

En *Les Martyrs ignorés* Balzac expresa el poder destructor y la materialidad del pensamiento en los siguientes términos: «Pour moi, la pensée était un fluide de la nature des impondérables qui a en nous son système circulaire, ses veines et ses artères; par son affluence sur un seul point, il agit comme une bouteille de Leyde, et peut donner la mort» (1981: 745).

En la *Physiologie du Mariage*, insiste en la misma idea esta vez asimilando el intelecto humano a una especie de hombre interior opuesto al hombre exterior percibido por los sentidos:

Une pensée peut tuer un homme (...). L'époque n'est peut-être pas éloignée où la science observera le mécanisme ingénieux de nos pensées, et pourra saisir la transmission de nos sentiments. Quelque continuateur des sciences occultes prouvera que l'organisation intellectuelle est en quelque sorte un homme intérieur qui ne se projette pas avec moins de violence que l'homme extérieur, et que la lutte qui peut s'établir entre deux de ces puissances, invisibles à nos faibles yeux, n'est pas moins mortelle que les combats aux hasards desquels nous livrons notre enveloppe. (1980: 1160-1161)

El universo literario de Nodier es muy diferente del de Balzac. Poco tienen que ver los relatos fantásticos de uno con los del otro. En realidad, aunque Nodier utiliza en el prefacio a *La Fée aux Miettes* las expresiones «conte fantastique» e «histoire fantastique» (1998a: 13-15), esta obra se aproxima más al género de lo maravilloso, al tipo de historia en la que el lector poco a poco se introduce en un mundo mágico en el que todo es posible.

Nodier tiene razón cuando afirma que «pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire» (1998a: 13). La verosimilitud de los hechos extraordinarios narrados es un requisito ineludible en el género fantástico. Si este principio no se cumple la historia bascula hacia lo maravilloso. Sin embargo, Nodier añade que «une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire» (1998a: 13). Esta afirmación, sorprendente en un principio, no lo es tanto si se conoce el significado y la trascendencia que tiene para este autor el universo literario creado por él.

La crítica ha coincidido en señalar que Nodier padeció un desarraigo emocional y existencial profundo, un conflicto entre el «moi social» y el «moi profond» que resolvió refugiándose en su obra literaria. Es en los mundos creados por su imaginación donde encontró la armonía que necesitaba. Por eso,

cuando dice que el escritor debe creer en las historias que inventa, está reflejando lo que para él fue una necesidad y una convicción personal. Albert Béguin opina que *La Fée aux Miettes* debe de ser interpretada, en este sentido, como un relato que permite a su autor escapar a un mundo con el que se siente más identificado:

Nodier (...) ne parvint qu'avec les années, par un douloureux apprentissage, à créer pour ses propres nécessités vitales l'univers fantastique de *La Fée aux Miettes*. (1991: 337)

Faisant de son drame individuel un symbole du drame de toute conscience humaine, transposant son angoissante mythologie personnelle sur le plan du mythe communicable, il crée une oeuvre qui, *pour lui*, a été l'instrument de la réconciliation intérieure. (1991: 339)

La Fée aux Miettes es la historia de Michel, un carpintero, y un hada, que da título a la obra. Son dos almas nobles y generosas que se dedican a hacer felices a los seres que les rodean —todo el relato está salpicado de buenas acciones y sabias reflexiones—. Ambos se enamoran y se terminan casando. La historia la cuenta Michel, que se halla internado en una casa de locos, a un visitante. Pese a lo inverosímil de los hechos narrados este los cree y considera a Michel más cuerdo que los propios médicos que lo están tratando. Después de una misteriosa desaparición de Michel, la persona que ha conocido su historia intenta seguir su rastro hasta Greenock, donde supuestamente vive, pero nadie allí ha oído hablar de la Fée aux Miettes y Michel hace seis meses que partió y aún no ha regresado.

La historia desemboca poco a poco en lo maravilloso, pero al principio nada hace pensar en una evolución de este tipo. La Fée aux Miettes no es presentada como un personaje mágico, sino como «une vieille mendiante de Granville» (Nodier, 1998a: 53) o «la naine de Granville» (Nodier, 1998a: 69). Sin embargo, los personajes van cediendo progresivamente al poder de la imaginación y el relato adquiere connotaciones claramente mágicas. Por ejemplo, después de casados, Michel vive con la Fée aux Miettes en una casa de muñecas que aumenta extraordinariamente de tamaño cuando se introduce en ella.

Es una pesadilla que padece Michel en una posada la que marca el punto de inflexión en el advenimiento de ese mundo imaginario que va cobrando vida poco a poco. Para la elaboración de este episodio, Nodier se inspiró en *L'Auberge Rouge* de Balzac: Michel se hospeda en una posada de Greenock, donde cena en compañía del baile de la Isla de Man, personaje que llama su atención porque tiene cabeza de perro. Ambos duermen en la misma habitación. El baile guarda bajo su almohada una cartera con dinero. Michel sufre una pesadilla en la que se le aparecen varios monstruos que quieren robar el dinero, pero él lo impide sacando su cuchillo y enfrentándose a ellos. A la mañana siguiente, el baile aparece muerto. Tras ser condenado a muerte, Michel no será finalmente ejecutado, gracias a la intervención *in extremis*

de la Fée aux Miettes, quien revela que el baile no había muerto, sino que el miedo que sintió al ver a Michel luchar con los monstruos lo había hecho caer en un estado letárgico.

Aunque la imaginación desbordada de Nodier le hace introducir detalles «surrealistas» impensables en un relato balzaciano, sin embargo es innegable el parecido de este episodio con el que Balzac desarrolla en *L'Auberge Rouge*⁶.

La intertextualidad que existe entre los relatos estudiados no compromete su originalidad, pues el intertexto funciona de forma diferente en cada uno de ellos, es decir, se adapta a las características del universo literario que cada autor recrea. La relación intertextual es reflejo, en este caso, de la afinidad intelectual de dos escritores que compartieron un mismo interés por los temas oníricos y los fenómenos con ellos relacionados. En este sentido, Nodier y Balzac se pueden considerar como dos precursores de la preocupación por las patologías psíquicas (el sonambulismo, la locura, etc.) que marcará la literatura fantástica de la segunda mitad del siglo XIX.

Bibliografía

- Balzac, H. (1980): *La Comédie Humaine*, Gallimard, París.
 — (1981): *La Comédie Humaine*, Gallimard, París.
 — (1996): *Oeuvres diverses*, II, Gallimard, París.
 Béguin, A. (1991): *L'Âme romantique et le Rêve*, José Corti, París.
 Castex, P.-G. (1962): «Balzac et Charles Nodier», *L'Année Balzacienne*, 3, 197-212.
 — (1987): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París.
 Laisney, V. (2002): «Honoré de Balzac (l'interlocuteur privilégié)», en *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Honoré Champion, París, 341-356.
 Mould, W. A. (1975): «Le rêve et le crime dans *L'Auberge Rouge* de Balzac et *La Fée aux Miettes* de Nodier», *French Literature Series*, II, 173-176.
 Nodier, Ch. (1998a): *Oeuvres Complètes: Smarra, Trilby, Mélanges, Hélène Gillet* (vol. III); *La Fée aux Miettes* (vol. IV), Slatkine Reprints, Ginebra.
 — (1998b): *Oeuvres Complètes: Rêveries* (vol. V); *Mademoiselle de Marsan, Le nouveau Faust et la nouvelle Marguerite, Le songe d'or, Le dernier chapitre de mon roman* (vol. VI), Slatkine Reprints, Ginebra.
 Sangsue, D. (1998): «Nodier et le commerce des vampires», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, 231-245.

6 El episodio de la posada en la que un personaje, que padece trastornos del sueño, se ve obligado a compartir habitación con otro es recreado también por Nodier en su obra *Le dernier Chapitre de mon Roman* (1998b: 13-22).

La identidad polifónica de las farsas francesas de los siglos XV y XVI

M^a Pilar Mendoza Ramos
Universidad de La Laguna

Las farsas son obras dramáticas breves de contenido cómico que nacen y se desarrollan en Francia en los siglos XV y XVI, aunque con *Le Garçon et l'Aveugle* (Roques y Dufournet, 1989), obra que presenta todas las características del género, es posible hacer remontar la farsa al siglo XIII. Para hacer reír, los autores van a interesarse particularmente por los aspectos de la vida cotidiana susceptibles de un desarrollo cómico. En este marco de la vida cotidiana, van a presentar un número limitado de personajes, generalmente dos o tres, sobre todo en las primeras obras, que pertenecen casi en su conjunto al pueblo llano y están definidos por su perfil de personajes-tipo, es decir, de personajes sin individualidad psicológica (a menudo, ni siquiera tienen un nombre propio), que se caracterizan por su oficio, por su situación conyugal o por ambos (Lebègue, 1972: 29). El conjunto de estos personajes compone un universo que ofrece un cuadro interesante, aunque no realista, de este período en dos ámbitos espaciales privilegiados: por un lado, el espacio público donde se desarrollan los intercambios comerciales, las cuestiones jurídicas y las cuestiones religiosas. Por otro lado, tenemos el espacio privado, centrado en la casa y sus dependencias.

Con estos personajes y estos espacios, en algunas piezas se presenta simplemente el lado cómico de alguna anécdota del día a día. Frente a estas, en otras farsas se ofrece una imagen más incisiva del universo cotidiano y de las fuerzas contradictorias que lo rigen a través de las acciones llevadas a cabo por los personajes para invertir la relación de poder o para obtener, a cualquier precio, lo que desean o lo que necesitan. Estas características particulares hacen que las farsas de este segundo grupo presenten una estructura dramática más compleja frente a la estructura más simple de aquellas piezas que muestran una anécdota sin más.

Sea cual sea su estructura, en todas las farsas se privilegia particularmente el desarrollo de interacciones que están inspiradas por el deseo, manifestado fundamentalmente bajo tres formas: el deseo de satisfacer una necesi-

dad material o sentimental, el deseo de reírse del otro o el deseo sexual. Su diferente grado de manifestación en los personajes da lugar a interacciones donde priman el enfrentamiento de fuerzas opuestas o el acuerdo entre las partes. En la mayoría de los casos, la satisfacción de ese deseo pasa por la transgresión de las normas convencionales impuestas por la moral o por las reglas de comportamiento socialmente admitido. De esta forma, en algunas farsas se infringen las normas básicas de la comunicación y de interacción por medio del uso de la manipulación o, incluso, de la violencia. En otras farsas, por su parte, se exploran los comportamientos que desdeñan las normas de las buenas maneras y de la moral sexual imperante en un plano simplemente verbal o, más ampliamente, en el contexto de la interacción social.

En aquellas farsas donde se presenta el enfrentamiento entre los que engañan y aquellos que son víctimas de las acciones de los otros, la manipulación se presenta como el principal recurso de interacción, basado en la seducción o en la tentación ya que se persigue la adhesión del manipulado y, por ello, se trabaja su imagen del deseo (Greimas, 1989: 142). En este marco, el discurso del personaje que actúa como manipulador está caracterizado por disimular totalmente el hecho de que infringe las normas básicas de toda comunicación, tales como conocer las intenciones del locutor, suponer que el locutor coopera en el proceso comunicativo, que es sincero cuando afirma aquello en lo que cree o cuando pregunta lo que quiere saber, que sus enunciados están caracterizados por la claridad, por la total ausencia de ambigüedad (Grice, 1979: 57-72) y, en particular, que la relevancia, el hecho de que merece la pena procesar la información, determina el acto de comunicación donde interviene (Sperber y Wilson, 1994). De esta manera, las interacciones están marcadas por un doble movimiento: el del manipulador, que construye todo un acto de comunicación desvirtuado, y el del manipulado, quien, inmerso en este proceso de desinformación, colabora involuntariamente en el programa de manipulación.

El discurso es efectivamente el mejor recurso interactivo del personaje astuto e interesado que se sirve de la manipulación para conseguir lo que quiere. Este manejo hábil del lenguaje procura entonces al manipulador el poder de volver a su favor una situación difícil sin recurrir a la violencia. Sus procedimientos esenciales serán, pues, la mentira, acompañada en ocasiones de adulación, y el equívoco, basado en el doble sentido de las palabras para provocar verdaderos diálogos de sordos, perturbar la interacción verbal y alcanzar otros objetivos muy diferentes de los de la simple comunicación. De esta forma, en la farsa *Le Chaulderonnier, le Savetier et le Tavernier* (Tissier, 1987: 189-227, II, 10), el zapatero se asocia con el calderero para engañar al tabernero y poder beber gratis a su costa. Para ello, primero convencerán al tabernero de servirles a crédito hasta el día siguiente cuando prometen pagarle. Llegado el momento, el zapatero fingirá ser un enfermo enajenado y el calderero, disfrazado de su mujer, secundará su juego de manera que el pobre Tabernero no podrá recuperar su dinero.

En muchas ocasiones, la farsa basa su comicidad en la presentación repetida del triunfo del manipulador sobre el manipulado. En *Le Nouveau Pathelin* (Aubailly, 1979: 169-210), Pathelin, que quiere obtener telas gratis, provoca un diálogo de sordos entre el comerciante de telas y el cura, en nombre de quien finge comprar la mercancía. Este diálogo de sordos se basa en el doble sentido de la palabra *dépêcher* que significa «confesar» y «pagar». Así, mientras el comerciante exige al cura «d'être dépêché», es decir, que le pague, este, que cree estar frente a un penitente loco, lo tranquiliza diciéndole que será efectivamente «dépêché», es decir, confesado. Para cuando se descubre el engaño, Pathelin está muy lejos con las telas bajo el brazo.

Sin embargo, pese a su astucia, el personaje manipulador no siempre consigue lo que quiere. Encontramos, de esta manera, algunas farsas donde se utiliza un recurso estructural alternativo a la repetición, evitándose así que su simple reiteración pueda cansar. Se trata del recurso de la sorpresa, es decir, la introducción de un resultado contrario al que se espera. La risa surge entonces al asistir al triunfo de la astucia sobre la fuerza, a la victoria del necio sobre el listo, al ver la desgracia caer sobre el que pretendía burlarse de un ingenuo o el engaño volverse contra el manipulador, como, por ejemplo, en la *Farce des deux Savetiers* (Mabille: 71-95, I, 3), donde un zapatero rico, empujado por los celos de ver feliz en su pobreza a un colega, quiere reírse a su costa y prepara una trampa en la que terminará cayendo él mismo.

En general, la calle es, pues, el epicentro de una actividad frenética marcada especialmente por el engaño como mecanismo habitual de interrelación entre los unos y los otros. Así, en *La Tripière* (Cohen, 1974: 421-432, 52), dos pícaros se ponen de acuerdo para engañar a la vendedora de tripas y robarle su mercancía. En la *Farce du pasté et de la tarte* (Tissier, 1988: 171-212, III, 16), el pastelero descubrirá finalmente el engaño del que era víctima y se las ingeniará para dar su merecido a los bribones que pretendían robarle. Como vemos, cuando el discurso se manifiesta ineficaz, la violencia se convierte en el recurso expeditivo que zanja de forma contundente el conflicto a favor del más fuerte o del más rápido.

En este mundo descarnado, ni siquiera existe solidaridad entre los de la misma condición y, así, en *Le Garçon et l'Aveugle* (Roques y Dufournet, 1989), encontramos el caso de un mendigo ciego, hipócrita y borracho, que será víctima del joven Jehannet, a quien quiere tomar como sirviente. Este último resultará ser un pícaro redomado que ganará la confianza del ciego para reírse a su costa y robarle más fácilmente su dinero. A veces los engaños se dan por pares como en la *Farce de Maistre Pierre Pathelin* (Aubailly, 1979), donde Guillaume, el comerciante de telas, desde que ve la ocasión, intentará sacar un beneficio extra y aumentará el precio de su mercancía para engañar a un cliente, Pathelin, quien, a su vez, está llevando a cabo un programa de manipulación para obtener tela gratis. La vida basada en el engaño y manipulación ofrece tal atractivo para estos personajes que, cuando se presenta la oportunidad de cambiar su destino, prefieren la precariedad de su día a día que la incertidumbre de un estado mejor. Es lo que se nos presenta en la far-

sa *L'Aveugle et le Boiteux* (Mabille, 1970: 133-153, I, 6), donde vemos los esfuerzos infructuosos de estos dos mendigos lisiados por escapar al poder curativo del santo del lugar, que es llevado por las calles en procesión, y poder así continuar viviendo sin esfuerzo de la caridad de los transeúntes. Esta es la *filosofía* que rige también la vida del propio Pathelin, el maestro del engaño, quien, en *Le nouveau Pathelin*, sostiene que «(il) n'est que le croc (le vol) et la trompe/(Pour vivre a l'aise et dans la pompe!)» (Aubailly, 1979: vv. 9-10). Queda, pues, ilustrada en las farsas la idea que en la Edad Media se tenía del engaño, considerado como el recurso cómico por excelencia y uno de los principios que gobierna el mundo de forma paralela a la fuerza o en oposición a ella (Frappier, 1976: 249).

Dentro del conjunto de personajes que es víctima de los programas de manipulación, se puede destacar un pequeño grupo caracterizado por su homogeneidad: se trata del idiota, generalmente un joven ingenuo (aunque la mentecatería no ahorra a nadie: esposas, maridos, taberneros, campesinos...) que representa el candidato ideal de las burlas del gracioso de turno. La función esencial de este personaje es la de hacer reír con su espontaneidad natural, una combinación desconcertante de estupidez y de astucia, y con su desconocimiento de las convenciones del lenguaje que le hacen tomar en sentido literal las expresiones figuradas. Así, en la *Farce de Mahuet qui donne ses œufs au Prix du Marché* (Cohen, 1974: 303-308, 39), Mahuet, un joven mentecato, recibe la orden de su madre de ir a París para vender los huevos de la granja al *precio del mercado*. El muchacho, en su necedad, cree que *le Prix du Marché* es una persona y por ello será fácilmente engañado por los despiertos parisienses. En el caso de *Le Clerc qui fut refusé à être prestre* (Cohen, 1974: 83-86, 11), el «Official» encargado de examinar a los aspirantes a cura debe determinar las cualidades de Jenin, un joven clérigo que, pese a su fuerte motivación, demuestra ser un total mentecato al no saber responder a una simple cuestión como «qui est le père des quatre fils Aymon?» (vv. 81-82), pregunta que lleva implícita su propia respuesta.

El discurso de estos personajes está marcado por la ingenuidad, la credulidad y por la falta de competencia lingüística desde el punto de vista pragmático, lo que implica su incapacidad para superar el nivel de codificación-descodificación del lenguaje e interpretar el enunciado en su contexto. Esta incompetencia hará que sean incapaces de identificar y anular los programas de manipulación, por lo que constituyen las víctimas privilegiadas de las burlas y los engaños de los graciosos. Esta credulidad excesiva será puesta a prueba para acentuar la comicidad de la situación y, finalmente, para provocar la risa. Así, en la *Farce de Cautelleux, Barat et le Villain* (Cohen, 1974: 87-93, XII), dos bribones se alían para engañar y robar a un campesino de entendimiento limitado que finalmente accederá a introducirse en un saco con la esperanza, según le han asegurado, de salir de allí convertido en abad, aunque lo que recibirá en realidad será una gran paliza.

En el marco del espacio privado, se desarrollan principalmente las historias conyugales donde asistimos al enfrentamiento por la autoridad entre ma-

ridos y esposas. Encontramos, así, aquellas farsas donde el marido es presentado como la parte fuerte de la pareja que ha sabido someter a su mujer y mantenerla en esa posición de inferioridad, ya sea por medio de la manipulación, ya sea por medio del recurso más drástico a la violencia, como en la *Farce du pasté et de la tarte* (Tissier, 1988: 171-212, III, 16), mencionada anteriormente, donde la pobre pastelera, a pesar de haber dicho que no tenía culpa del robo del pastel, será golpeada por su marido, quien la acusa de habérselo comido. Sin embargo, esta sumisión de la mujer se transforma pronto en rebelión cuando el marido pierde el poder que le confiere la violencia como en la *Farce du Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer* (Mabille, 1970: 273-315, II, 12), donde la mujer muele a palos a su marido moribundo en venganza por los malos tratos que ha padecido durante el matrimonio. En ocasiones, la manipulación sirve al marido para salir airoso de una situación delicada, en especial, si su esposa es ingenua y crédula como en la *Farce du Galant qui a fait le coup* (Mabille, 1970: 217-248, I, 9), donde un marido se las ingenia para ocultar su infidelidad y hacer aceptar a su mujer el embarazo de su amante, la camarera de la casa.

Frente a las farsas donde el marido es el miembro fuerte de la pareja, son mucho más numerosas aquellas que muestran el autoritarismo en las esposas ya que esto permite la presentación de una divertida inversión del orden establecido, que atribuye a la mujer el papel tradicional de sirviente familiar. Como en cualquier manifestación de autoritarismo, el triunfo de la voluntad unilateral implica generalmente una estrategia basada en la violencia que, en estas obras, se manifiesta, en el plano verbal, por medio de los insultos, los gritos y las amenazas, y, en el plano físico, a través de la violencia. De esta manera, en la *Farce de la mauvaistié des femmes* (Cohen, 1970: 385-389, 48), se nos presenta el desacuerdo que nace entre Riffart y su mujer por un pájaro: él quiere poner una urraca en la jaula que acaba de terminar, pero ella prefiere un cuco. Finalmente, tras los insultos y los golpes, la mujer logrará imponer su voluntad y la pareja comprará un cuco en el mercado. Sin embargo, cuando no tienen la fuerza física necesaria para imponerse por medio de la violencia, las mujeres recurren a la manipulación para alcanzar sus objetivos. Así, en la *Farce du pauvre Jouhan* (Tissier, 1996: 227-296, X, 52), una mujer consigue que su ingenuo marido la ayude, sin saberlo, para una cita con su galán. A la vuelta, responderá duramente a las preguntas inquietas de su marido sobre su tardanza, para luego adoptar el papel de víctima frente a las sospechas veladas del esposo.

Pero, no en todas las obras hay un enfrentamiento de fuerzas opuesta y, así, las farsas también presentan interacciones donde prima el acuerdo entre las partes. El perfil de estos personajes está marcado por la búsqueda del placer sin dejarse limitar en esta meta por ninguna regla o restricción social. En estos casos, la transgresión tiene que ver con las normas básicas de las buenas maneras ya que los personajes recurren sistemáticamente al equívoco y al uso del doble sentido de las palabras a través de los que se efectúa la evocación verbal de todo lo que está censurado en la vida cotidiana, es de-

cir, las funciones naturales (en particular, las evacuaciones corporales) y especialmente el acto sexual. Se exploran, pues, la polisemia y la ambigüedad propias del lenguaje para alterar, neutralizar o transgredir las normas básicas de toda comunicación e instaurar por parte de los interlocutores una comunicación de tipo exclusivamente ostensivo-inferencial, en la que el emisor proporciona indicios de sus intenciones y el receptor infiere esas intenciones a partir de dichos indicios. Los autores de las farsas utilizan ampliamente el lado cómico de los prejuicios para presentar equívocos eróticos basados en el doble sentido de palabras o expresiones de la vida cotidiana como, por ejemplo, en la *Farce du Ramonneur de Cheminées* (Cohen, 1974: 235-241, 30), donde se presenta un diálogo equívoco de contenido sexual entre el viejo deshollinador y su ayudante. Este último lleva a su maestro a reconocer que ya no tiene la fuerza necesaria para «ramoner» ('deshollinar'), palabra que tiene entonces un claro sentido erótico. En la *Farce des Femmes qui font rembourer leur bas* (Cohen, 1974: 283-286, 35), dos mujeres utilizan los «bons outilz» (v. 37) de dos jóvenes galanes para «rembourer leurs bas». En estas últimas farsas, el hecho de asociar este tipo de discurso a personajes femeninos acentúa la comicidad de estas historias precisamente por el contraste con la realidad contemporánea marcada por la sumisión de la mujer a una moral restrictiva. En cualquier caso, este juego del lenguaje basado en el equívoco provoca por sí solo la risa como resultado de la transgresión implícita de la censura de la Iglesia, que reprime la evocación sexual, y de las normas de las buenas maneras, que soslayan la mención de las funciones físicas.

En definitiva, los personajes de las farsas se caracterizan por estar generalmente guiados por sus instintos y deseos en el marco de un mundo amoral, liberado de las convenciones sociales de interacción, de los esquemas solidarios cristianos y, en cualquier caso, del temor a futuras consecuencias. Nos encontramos, así, con el triunfo del mundo al revés que participa en cierta medida del espíritu carnavalesco, de la vida marcada por la fiesta, propio de los ritos y de los espectáculos medievales y renacentistas (Bajtín, 1988). Esta concepción de la vida, determinada, pues, por una libertad sin límites, conlleva necesariamente un discurso propio, marcado en esencia por la inversión de las reglas básicas de la comunicación y por la instauración de una polifonía que, frente a la negociación, de escaso contenido cómico, privilegia, por su potencial humorístico, el discurso que explora las posibilidades del lenguaje como instrumento de control a través de la manipulación o como medio de placer a través de la transgresión, tal como hemos visto.

Bibliografía

- (1974 [1949]): *Recueil de farces inédites du XV^e siècles*, (reimpresión de la edición de Cambridge, publicado por Gustave Cohen), Slatkine Reprints, Ginebra.
- (1979): *La farce de Maistre Pathelin et ses continuations: Le nouveau Pathelin et Le Testament de Pathelin*, (edición de Jean-Claude Aubailly), SEDES, París.

- (1872 [1970]): *Choix des farces, sotties et moralités des XV^e et XVI^e siècles*, (edición de Émile Mabille), Slatkine Reprints, Ginebra.
- (1989): *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIII^e siècle*, (edición de Mario Roques, traducción de Jean Dufournet), Librairie Honoré Champion, París.
- (1987, 1988, 1996): *Recueil de farces (1450-1550)*, (edición de André Tissier, tomos, II, III y X), Droz, Ginebra.
- Bajtín, M. (1988): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.
- Frappier, J. (1960): *Le théâtre profane en France au Moyen Âge*, CDU, París.
- Greimas, A. J. (1989): *Del Sentido II*, Gredos, Madrid.
- Grice, H. P. (1979): «Logique et conversation», *Communications*, 30, 57-72.
- Lebègue, R. (1972): *Le théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Hatier, París.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1994): *La relevancia*, Visor, Madrid.

***Cent ballades d'amant et de dame:* les tensions d'un univers lyrique polyphonique**

Evelio Miñano Martínez
Universidad de Valencia

Cent ballades d'amant et de dame est le titre que Christine de Pisan donne à une suite de pièces lyriques qui se succèdent à mesure qu'une histoire d'amour s'écoule¹. Il ne s'agit pas proprement d'un récit quoiqu'à partir des ballades nous puissions construire une histoire qui, à grands traits, se retrouve dans d'autres ouvrages de l'auteur. Effectivement, le déroulement de l'histoire nous montre comment un amour, inscrit dans l'univers de la courtoisie, se termine par une mésentente entre les amants et la mort de la dame². Les ballades retracent d'abord une histoire topique d'amour courtois. Une dame, qui s'est proposée au début de ne pas céder à l'amour, finit par correspondre aux sentiments de son suppliant. Vient alors le temps de plénitude amoureuse où les amants sont capables de déjouer les obstacles qui s'opposent à leurs rencontres. Mais les événements prennent un autre tournant: le chevalier trouve sa dame changée et craint qu'elle n'aime un autre, la dame trouve que l'ami met trop longtemps à la voir et suspecte qu'il ne l'aime plus. Le dénouement fatal a lieu: tandis que le chevalier défend son innocence et se plaint que la dame ait fait foi aux racontars à son sujet, la dame, convaincue de son infidélité, se considérant déshonorée, meurt malade d'amour après avoir conseillé aux dames de ne pas aimer comme elle l'a fait³.

1 Toutes nos citations sont tirées de l'édition de J. Cerquiglini (1982). Nous indiquons en chiffres romains le numéro de la ballade.

2 Christine de Pisan s'est exprimée à plusieurs reprises pour déconseiller l'amour courtois aux dames, même lorsque celui-ci se présente chaste, et pour les mettre en garde contre les hommes, qui en dépit des apparences courtoises, sont des enjôleurs qui les méprisent au fond et finissent par leur faire perdre leur honneur. *La cité des dames*, *L'épître au Dieu Amour* ou *Le Livre du Duc des vrais amants* en offrent des exemples.

3 La mise en narration du lyrisme n'était pas tout à fait nouvelle pour Christine de Pisan lorsqu'elle a composé l'ouvrage. Guillaume Machaut dans le *Voir dit* ou Froissart dans *La Prison amoureuse*, entre autres, avaient déjà inséré des pièces lyriques dans le récit courtois; l'auteur lui-même avait disposé des pièces dans les *Cent ballades* de manière à tracer

Une particularité a attiré notre attention: l'absence de contexte narratif des ballades. Après la pièce introductrice où l'auteur expose son projet d'écriture, toute intervention d'une voix autre que celle de l'ami, de la dame et exceptionnellement du dieu Amour disparaît. Ouvrage donc essentiellement polyphonique puisque ces voix se répartissent les cent ballades sans que le narrateur ne nous apporte des données qui nous permettent de contraster leurs paroles avec la réalité. Ce fait produit des incertitudes dans la construction de l'univers de fiction qui, à notre avis, donnent une surprenante richesse à cette œuvre⁴. Les *Cent ballades d'amant et de dame* ne constituent donc pas un récit. Pourtant, grâce à l'inscription de l'œuvre dans l'univers courtois et à l'information que donne chaque pièce sur l'état présent de sa voix poétique et sur les événements vécus, il est loisible de construire à grands traits une histoire d'amour. Une construction qui, malgré cela, ne peut éviter les incertitudes motivées, en fin de compte, parce qu'il n'y a pas proprement de récit dans l'œuvre.

Il en est ainsi du temps de l'histoire. Le principe de linéarité temporelle selon lequel les ballades se succèdent dans le temps est implicitement accepté, mais l'absence de discours du narrateur nous laisse parfois dans l'impossibilité de déterminer avec précision cette succession ou de savoir si toute ballade présuppose la lecture de la précédente. L'absence de voix narratrice dans cette polyphonie fait qu'une bonne partie de l'histoire se présente sous forme d'analepsies qui viennent combler les ellipses entre les ballades: en effet, nous prenons connaissance des faits parce qu'une ballade composée à posteriori nous en parle. Cependant certaines compositions dialoguées et référées à la situation présente font de leur composition un mystère indissoluble. Il s'agit de pièces à deux voix qui, habituellement, montrent les amants dans leurs moments de plus ardente intimité. Dans l'absence d'information méta-poétique on ne peut savoir ni quand ni comment ces ballades ont été composées. Un des amants les a-t-il composées après coup? Ont-elles été composées par les deux voix sur le vif? Dans cet univers de fiction, les amants s'expriment-ils naturellement de la sorte?

Ce silence du narrateur nous empêche d'établir avec certitude certains événements de cet univers lyrique et fictionnel. Aucun des interlocuteurs n'ex-

«une sorte de petit roman d'amour» (Le Gentil, 1975: 45), se préparant ainsi à l'écriture de cet ouvrage (Willard, 1981: 167). En d'autres termes, l'œuvre est redevable de son temps et de ses prédécesseurs et, comme l'affirme J. Cerquiglini (1989: 2): «Elle joue avec la mise en narration du lyrisme et avec la pluralisation des voix, tentations propres à la lyrique du XIV^e et XV^e siècles».

4 Daniel Poirion (1965: 251) ne considérait pas cette œuvre plus estimable par sa polyphonie; au contraire, il pensait que son lyrisme courait ainsi le risque de s'affaiblir: «Le poète ne fait plus entendre sa voix que pour donner la parole aux autres ou pour les juger, et il risque de priver son œuvre de toute résonance proprement lyrique». Nous sommes plutôt de l'avis que ces résonances lyriques s'intensifient dans l'œuvre paradoxalement par sa polyphonie: l'auteur a transféré puis pluralisé sa voix dans celle des personnages mais son expérience intime de l'amour se manifeste dans la construction de cet univers lyrique avec une force inattendue.

pose, par exemple, comment les ballades ont été composées et échangées et moins encore comment elles ont été réunies. Il est vrai que la plupart d'entre elles miment dans leur succession un dialogue à distance qui rappelle l'échange épistolaire. Elles contiennent l'information suffisante pour que nous sachions que les amants se trouvent éloignés et que, par conséquent, elles ont été envoyées et reçues: demandes d'obtenir un regard ou une rencontre en secret (XV, XXIII), impatience d'avoir l'amie entre les bras (XXXVII), plaintes de n'avoir pu voir la dame à cause des médisants et demande de réponse (XLI), etc. Mais il y a aussi des ballades qui ne s'adressent pas à l'autre⁵. Les compositions de cette sorte, plus nombreuses chez la dame que chez le chevalier, nous dévoilent une solitude lyrique qui n'entre pas dans l'échange épistolaire; leur présence à côté des pièces qui s'adaptent à une correspondance amoureuse demeure un mystère du moment qu'aucune indication méta-poétique n'explique leur réunion et leur ordre. Puis d'autres fois, le poème s'adresse si directement à l'autre, présent de plus, qu'il paraît impossible d'y voir une ballade non seulement envoyée mais écrite: l'hommage d'amour (XXIV à XXVII), les étrennes réciproques (LXVIII et LXIX), les adieux de l'amant qui demande une accolade à la dame (LXXVI), etc. De plus, l'absence d'information méta-poétique sur la composition et la performance des ballades s'accompagne ainsi de la présence de divers destinataires en elles. Si elles s'adressent fréquemment à l'amant, ne serait-ce que dans l'envoi final, il n'est pas rare qu'elles ne révèlent aucun destinataire ou qu'elles s'adressent au Prince, au Dieu Amour, aux dames ou aux fins amants ou même à plusieurs destinataires.

Conséquence de cela: il n'y a pas explication pour la réunion des ballades en une suite ordonnée. J. Cerquiglini voit dans les *Cent ballades d'amant et de dame* «un récit qui se développe selon une technique nouvelle, celle d'une correspondance amoureuse» (1981: 9), mais nous ne trouvons pas de discours méta-poétique ni d'interventions des personnages eux-mêmes qui nous montrent que ces ballades constituent, dans cet univers de fiction, une telle correspondance. Nous pensons, au contraire, que limitant la polyphonie de l'œuvre aux voix des personnages et faisant taire celle du narrateur, nous ne pouvons déceler avec certitude le fait ou l'acte auquel correspond chaque ballade dans cet univers de fiction. L'ami a-t-il écrit une lettre sous forme de ballade à sa dame? La dame et l'amant parlent-ils dans cet univers lyrique et fictionnel à la fois en vers et en ballades? L'absence de discours méta-poétique qui assure une fonction de régie dans l'œuvre fait de la nature de ces ballades dans l'univers de fiction un mystère insoluble.

Mais les difficultés ne concernent pas seulement le statut des ballades dans l'univers de fiction. C'est alternativement à travers les personnages que nous connaissons les faits qui ont eu lieu, ce qui ne pose pas de problèmes

5 Voir à ce sujet les ballades de la dame XII, XIV, XVI, XVII, XL, XLVIII, LXV et LXXI. Voir pour l'amant les ballades XXXIII et XLIX.

lorsque l'information n'est pas contradictoire. Notre construction de l'histoire se heurte cependant à un sérieux obstacle par le désaccord entre les deux voix sur un événement essentiel: l'infidélité de l'amant. Un fait que J. Cerquiglini (1982: 21) avait déjà mis en relief et que nous voulons analyser pour le situer dans les tensions de cet univers lyrique et fictionnel.

La dame soupçonne d'abord puis est finalement convaincue de l'infidélité de son ami. L'amant pourtant défendra son innocence jusqu'à la fin et reprochera à la dame de faire foi aux racontars à son sujet, ce qui prouverait que l'amour qu'elle ressent pour lui n'est pas véritable. Cette infidélité supposée de l'amant est fondamentale car elle est à l'origine du funeste dénouement de l'histoire et de son enseignement: la dame meurt, regrettant d'avoir cédé à l'amour et de ne pas avoir maintenu sa défiance initiale à l'égard des hommes, tandis qu'elle se met aux yeux des dames comme exemple de ce qu'elles ne doivent pas faire si elles veulent conserver leur honneur, leurs biens et même leur vie. Ce désaccord entre les voix renforcé par l'absence de discours du narrateur se traduit par une omission d'un fait essentiel pour notre construction de l'histoire: malgré l'importance concédée à la dame qui, au seuil de la mort, prononce la dernière ballade accusatrice, nous ne trouvons pas le moyen, étant donnée la focalisation à travers les personnages et l'absence de narrateur, de corroborer la trahison de l'amant.

À cela s'ajoute une autre restriction de perspective qui, au sein de cette particulière focalisation, soulève des problèmes: la nature des rapports amoureux entre les personnages. On a déjà remarqué que le type d'amour courtois que vise Christine de Pisan dans ses critiques est celui qui peut paraître le plus innocent: l'amour courtois chaste ou qui, du moins, limite en principe les rapports charnels au baiser⁶. Les marges du dicible dans l'art courtois posent un sérieux problème pour déterminer avec précision cette limitation étant donné que les textes courtois ne font pas de références explicites aux rapports charnels et préfèrent soit l'ellipse soit la transposition métaphorique. La dame des *Cent ballades d'amant et de dame* montre à plusieurs reprises qu'elle envisage ce rapport amoureux dans les limites de la chasteté:

Si j'estoie certaine qu'on m'amast
 Sans requerir ne penser villenie,
 Et qu'a l'amant, sans plus qu'on le clamast
 Tres doulz amy, souffist. (XII)

Ce refus d'envisager la «villenie» dans l'amour nous montre comment la dame conçoit en principe cette liaison dans les limites de la chasteté. Limites que l'amant même accepte lorsqu'ils s'embrassent:

⁶ Voir Le Gentil (1951: 7) et Willard (1981: 359, 362-363) qui étudie le discours de la Dame de la Tour, du *Livre du duc des vrais amants*, où celle-ci déconseille aux dames l'amour courtois qui se présente comme chaste, par l'impossibilité d'y garder mesure.

M'onneur gardant, vous plaist il m'acoler? (...)
-Vous plaira il ainsi sans saouler?
-Quoy? maistresse, de mon bien la lumiere.
-Qu'ayez baisier sans plus au long aller.
-Il me souffit vo volenté plainiere. (XXXII)

Toutefois, à partir d'un certain moment on a l'impression que les limites ne sont plus gardées. Une longue séparation qui augmente le désir est suivie d'une rencontre ardente qui suggère une liaison érotique au-delà des chastes limites du baiser. Ainsi, la fin de la ballade XXXIX nous invite à envisager sérieusement cette possibilité:

Doulz ami, mon cuer se pasme
En tes bras, t'alaine entiere
Me flaire plus doulz que basme,
Baisiez moy, douce amour chiere. (XXXIX)

Mais l'œuvre ne nous expose pas clairement si les limites établies par la dame et acceptées ont été enfreintes par les amants. Ce fait, étant donnée la focalisation particulière de l'œuvre, prend ici un relief particulier: non seulement nous ne savons avec certitude si l'amant a été infidèle ou si la dame s'est trompée; de plus, nous ne pouvons savoir à quel point sont arrivés ces rapports amoureux. Pour autant que nous soyons tentés de croire que cet amour a outrepassé les limites qu'il s'était fixées, l'absence de discours d'auteur et l'ellipse courtoise en matière sexuelle nous laissent encore une fois dans l'impossibilité de construire avec précision l'histoire.

À notre avis, l'univers fictionnel des *Cent ballades d'amant et de dame* est incertain par sa propre nature. L'histoire que nous construisons à la lecture ne peut rendre compte ni du statut des ballades en tant que faits de l'univers de fiction, ni de leur réunion ni d'événements capitaux qui commandent le dénouement et l'enseignement de l'œuvre. Il est vrai que cette perception peut varier si nous élargissons le cadre de lecture; évidemment, si nous lisons les *Cent ballades d'amant et de dame* à l'intérieur de l'œuvre générale de Christine de Pisan, nous pouvons éviter cette incertitude en confirmant l'accusation d'infidélité à l'homme. Mais si nous concédons à cet ouvrage son autonomie cette certitude s'estompe⁷. Plus encore, cette incertitude est la clef qui nous permet de saisir les tensions d'un univers lyrique et fictionnel qui, par ce fait même, devient profondément humain. Nous ne pouvons pas pé-

7 L'édition des *Cent ballades d'amant et de dame* de J. Cerquiglini fait suivre celles-ci du «Lay de dame» qui, selon elle, clôt le livre faisant fonction d'explicit (1982: 19). À notre avis, cette pièce qui développe des idées similaires à celles de la dame des ballades ne fait pas partie de l'ouvrage qui, comme son non l'indique —*Cent ballades d'amant et de dame*— se limite à un genre et un nombre déterminé. D'autre part, la présence de certains procédés, comme les longues allusions mythologiques constatées par Willard (1981: 361), nous confirment qu'il n'appartient pas en propre à l'ouvrage.

nétrer avec assurance dans la conscience créatrice mais nous sommes tentés de croire que cet univers en tension prend ses assises dans deux mouvements de l'âme contradictoires chez l'écrivain, que la critique a d'ailleurs déjà mis en lumière (Varty, 1965: XIII⁸; Le Gentil, 1951: 7): le refus de la passion amoureuse qui naît de la constatation que l'idéal courtois est irréalisable et tourne toujours au préjudice de la femme, et l'attirance irrésistible malgré tout de cet idéal. Et c'est à la lumière de cet écartèlement que nous voulons observer cet univers poétique et fictionnel.

En premier lieu nous trouvons un investissement troublant de la voix de l'auteur dans celle des personnages. Si nous acceptons une analogie de base entre l'univers réel et celui de la fiction, il est difficile de concevoir que dans cet univers-ci la dame et l'ami s'expriment en ballades. La dame et l'amant sont des énonciateurs de leurs ballades mais leurs paroles, toujours conformées en pièces poétiques, ne sont pas seulement attribuables à eux. Une conclusion s'impose alors: la dame et l'amant vivent, en tant qu'êtres de paroles, de la créativité poétique de l'auteur qui superpose sa voix à la leur. Celui-ci ne s'étant pas investi dans un narrateur qui aurait pu encadrer les ballades, il a transféré sa capacité poétique aux personnages. Voilà pourquoi, à notre avis, il n'y a pas d'affaiblissement du lyrisme ni de risque d'effacement du «moi affectif» dans cette œuvre (Poirion, 1965: 251). Le sujet lyrique vit, quoique pluralisé et transféré, dans d'autres voix ses propres drames. Plus encore, une tension se dessine dans l'œuvre qui fait écho à celle décelable chez Christine de Pisan entre son refus et son attirance pour l'idéal courtois: alors que le dénouement funeste de l'histoire s'inscrit dans ce refus, par contre l'investissement du savoir poétique de l'auteur dans les voix des amis, s'inscrit dans cette attirance. La lecture s'enrichit par cette tension entre la douleur qu'inspire l'histoire et le plaisir que donne sa mise en vers, un écho de la tension qu'éprouve la conscience créatrice déçue et attirée par les mirages de l'amour courtois.

Nous trouvons encore cette tension si nous observons ensemble la ballade introductrice, les cent ballades et le «Lai de Dame» qui suit. Christine de Pisan a entretenu des rapports complexes avec son écriture poétique. D'après ses propres paroles, nous savons qu'elle a écrit des poèmes d'amour sur les sentiments d'autrui pour se reconforter de ses propres malheurs, notamment la mort de son père et de son jeune mari. Les circonstances l'ayant forcée à la littérature courtoise alors que son état d'âme l'inspirait autrement ou que sa curiosité intellectuelle la portait vers les ouvrages de sagesse, elle a aussi pratiqué une écriture poétique à contrecœur par la pression générale de son public et de ses protecteurs⁹. On pourrait voir dans la ballade introductrice la tentative typique d'obtenir la bienveillance du lecteur en lui faisant savoir que l'œuvre en question n'a pas été entreprise de gré ou dans l'état d'âme le

8 Cité par Willard (1981: 359).

9 Voir à ce propos Poirion (1965: 248), Dulac (1973: 223) et Cerquiglini (1982: 15-18).

plus adéquat. Mais cette pièce acquiert un relief décisif si nous la situons dans les tensions de cet univers lyrique et fictionnel. L'auteur nous y indique d'abord qu'elle écrit à la demande d'un protecteur quoiqu'elle eût «corage ne pensée, quant a present, de dits amoureux faire». Puis elle insiste sur le fait qu'elle contera tout: «Tout me convient conter sans m'en retraire». Elle indique aussi qu'elle fait amende poétique avec cet ouvrage pour avoir dit que les dames d'honneur ne devaient pas penser à l'amour. Elle écrit donc à contrecœur et pour se racheter devant un grand personnage d'avoir déconseillé aux dames l'amour. On a déjà insisté sur le fait que, contrairement, à cette déclaration, l'œuvre n'est point une invitation des dames à aimer (Willard, 1981: 167; Cerquiglini, 1982: 16). Une forte tension se dessine ainsi dans la conscience créatrice entre deux désirs contradictoires: inciter et détourner les dames de l'amour, faire ou ne pas faire finalement amende poétique. De plus, l'exhaustivité annoncée pour le récit n'est pas confirmée puisque nous ne pouvons assurer si l'amant a vraiment été infidèle. Un fait capital par l'influence qu'il aurait sur l'enseignement de l'œuvre: un amant infidèle corroborerait le repentir final de la dame et le conseil de ne pas aimer; par contre, un amant fidèle, montrerait que ce n'est pas l'amour qui est en cause ici mais, plutôt, l'appréciation subjective du personnage féminin sur les faits.

Nous voudrions inscrire cette faille de l'histoire dans une tension au sein de la conscience créatrice: elle veut déconseiller l'amour mais se résiste à le faire, elle se méfie des hommes et de l'amour passionnel mais elle subit l'attraction des mirages courtois. Cette tension se transfère à l'œuvre: la dame déconseille les femmes d'aimer mais la voix du narrateur n'intervient clairement à aucun moment pour assumer ses paroles, tandis que le fait capital qui justifierait la position de la dame demeure une incertitude dans l'univers de fiction. De plus, la position finale de l'œuvre face à l'amour courtois demeure ambiguë du moment qu'il y a une contradiction entre l'amende annoncée à la ballade liminaire et les conclusions que tire la dame de sa propre histoire. Prédisposant le lecteur à attendre un enseignement dans la ballade initiale, l'œuvre s'achève sans le confirmer et en offrant la possibilité d'un enseignement contraire. Conséquence de cela: le lecteur est incité à se poser des questions sur l'œuvre, à mettre en doute soit l'annonce de la ballade liminaire soit la focalisation interne de l'œuvre sans discours de narrateur; bref, il est incité à réfléchir, à soupeser. Ce n'est la moindre des qualités de cette oeuvre: le manque de cohérence et l'incertitude de l'histoire mobilise les facultés du lecteur qui ne se contente pas de lire sans se poser des questions.

Cette complexité a-t-elle été volontairement recherchée par l'auteur ou est-elle le résultat d'une mise en narration du lyrisme qui a évité d'encadrer les voix des personnages dans un discours recteur de narrateur? Nous ne saurions donner une réponse en ce moment. Quoi qu'il en ait été, il demeure évident que cette oeuvre a créé ainsi un univers lyrique et fictionnel captivant.

Bibliographie

- Cerquiglioni, J. (1982): *Christine de Pizan: Cent ballades d'amant et de dame*, (texte établi et présenté par Jacqueline Cerquiglioni), 10/18, Paris.
- Dulac, L. (1973): «Christine de Pisan et les malheur des 'vrais amants'», in *Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Pierre Le Gentil*, S.E.D.E.S, Paris, 223-233.
- Le Gentil, P. (1951): «Christine de Pisan, poète méconnu», in *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Nizet, Paris, 1-10.
- Poirion, D. (1965): *Le poète et le prince*, PUF, Paris.
- Willard, Ch. C. (1981): «Christine de Pizan's *Cent ballades d'amant et de dame*: «Criticisme of Courtly Love», in Burgesse, Glyn S. (éd.): *Court and Poet. Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*, Francis Cairns, Liverpool, 357-364.
- Willard, Ch. C. (1981): «Lovers' dialogues in Christine de Pizan's lyric poetry from the *Cent ballades* to the *Cent ballades d'amant et de dame*», *Fifteenth-Century Studies*, 1, 167-180.

Michel del Castillo et Rodrigo de Zayas: un dialogue au-delà des siècles

M^a Carmen Molina Romero
Universidad de Granada

Nous avons choisi, pour ce colloque sur l'intertexte et la polyphonie, de parler de deux romanciers d'origine espagnole qui écrivent en français mais pour démêler le plus souvent leurs rapports profonds avec l'Espagne. Rodrigo de Zayas et Michel del Castillo nous offrent la possibilité de comparer *La brigade et le talion* (1996) et *La tunique d'infamie* (1997). Le fait de s'exprimer dans la langue de l'autre constitue de prime abord un acte de polyphonie, mais ces deux romans nous proposent dans leurs fictions non seulement un voyage dans le temps avec d'étonnantes ressemblances, mais encore un jeu polyphonique dans leur structure narrative même. À la voix des narrateurs et aux histoires racontées et ancrées au XX^e siècle se superposent des voix venues d'ailleurs, des histoires d'un autre temps.

Ce temps, c'est le retour à l'Espagne des inquisiteurs et de Philippe II, avec un passage obligé par la Grenade du XVI^e siècle. Retour dans la ville où tout a eu lieu, où l'entente entre les cultures a été détruite, haut lieu de l'intolérance du christianisme où a commencé le malheur: l'exil du peuple juif et arabe. Rodrigo de Zayas et Michel del Castillo se penchent donc sur le même moment historique, dans la toile de fond la rébellion morisque des Alpujarras, en utilisant presque la même technique narrative qui situe le lecteur au cœur d'un carrefour textuel et polyphonique toutefois d'une parfaite lisibilité. Croisement de voix et d'époques, ces récits nous invitent à découvrir le désespoir qui se cache dans les histoires de deux personnages originaires de Grenade: Shams ben Fares, dont le nom morisque est Francisco el Partal, qui a courageusement combattu contre les troupes de Philippe II dans la région de Grenade avant d'être condamné par l'Inquisition, et Manrique Gaspar del Río, le grand inquisiteur qui découvre ses origines juives et prend la voie de l'exil suivant les pas de beaucoup de marranes.

Si Rodrigo de Zayas nous fait entendre dans *La brigade et le talion* un cri de douleur et de courage des Arabes et des Juifs expulsés et massacrés par l'Espagne catholique, Michel del Castillo, dans *La tunique d'infamie*, se

penche sur un secret douloureusement caché de quelqu'un qui a trahi ses origines et est devenu un rouage du pouvoir. Manrique s'est éclairé aux lueurs des bûchers, il a toujours travaillé pour l'Inquisition, consenti à cette aberration. Le narrateur le trouve à Furnes, aux Pays Bas¹, où il vit depuis douze ans éloigné volontairement des charges et des honneurs.

De Zayas, inlassable combattant de la cause des opprimés, prend la parole pour parler de l'expulsion des Morisques et des Séfarades par les Rois Catholiques, le premier cas attesté de racisme d'État inventé par la loi de la pureté du sang. Il touche là deux traumatismes majeurs des relations euro-méditerranéennes, antécédents de la xénophobie nazie et de toute épuration raciste:

Hegel avait raison, l'Histoire se répète. L'Histoire d'Espagne exagère, elle bégaye! 1492, 1521, 1525, 1548, 1571, 1588, 1609, 1808, 1898, 1936, j'en passe et des meilleures. Toujours le menu peuple contre des soldats professionnels mieux armés, mieux entraînés. De Grenade à Tenochtitlan, d'Oran à Maastricht en passant par Madrid, c'est toujours la même histoire. Tout n'est peut-être pas perdu, la Grande Armée a bien pris sa première raclée à Bailén avant d'aller se faire foutre en Russie et à Waterloo. (Zayas, 1996: 72-73)

Michel del Castillo, sur un ton plus intimiste, accule cette voix qui le hante à avouer son secret, à rebrousser chemin et à plonger dans ses origines soigneusement enfouies au fond de la mémoire. Les titres des romans parlent d'intolérance, de la satanisation du «converso» morisque ou marrane. La tunique d'infamie c'est le «sambenito», qui les distinguait des vieux chrétiens. Avec la brigue et le talion, Rodrigo de Zayas nous annonce qu'il aime les faux-semblants et les jeux de masques, et que l'intolérance n'engendre que la vengeance: «el ojo por ojo» de la loi du talion des Hébreux.

La brigue et le talion n'est que le premier volet d'une tétralogie de plus de mille pages parue dans *L'Esprit des Péninsules* intitulée *Ce nom sans écho*². *Les Faussaires* (1998), *Shéol* (1998) et la *Pourpre prophétique* (1999) complètent ce gigantesque projet de Rodrigo de Zayas où il parcourt les principaux événements des derniers cinq cents ans: la chute du Royaume de Grenade, la guerre civile espagnole, la Seconde Guerre Mondiale, la création de l'état d'Israël et la naissance de l'état palestinien. Les coupables sont clairement désignés à chaque fois: Philippe II, Franco, Hitler. Trois grandes religions monothéistes, le judaïsme, le christianisme et l'islam, ont ici en commun

1 «Je me rappelle que de nombreux marranes y avaient cherché refuge, à commencer par Juan-Luis Vivès, pour qui j'éprouve une dilection toute de ferveur et d'admiration. Je m'amusais à confondre les deux figures, à les faire glisser l'une dans l'autre» (Castillo, 1997: 24). Dans *La brigue et le talion* Rodrigo de Zayas a quelques mots pour cette figure historique qui est, nous dit-il, «le meilleur de nos philosophes» (Zayas, 1996: 34).

2 Le scandale arriva avec son essai *Les Morisques et le racisme d'État* (1992) dans lequel il montra que l'élimination des Maures convertis fut aussi systématique que concertée par les Rois Catholiques de l'Espagne du XVI^e siècle.

la certitude et l'absolu de leurs convictions, l'intolérance enfin. La loi du talion appliquée tantôt par l'une tantôt par l'autre ne prépare que du sang et des larmes. Cette tétralogie monumentale et érudite se dresse contre toutes les inquisitions. Ce roman fleuve à mi-chemin entre une grande fresque romanesque et un essai politico-historique, réécrit une sorte d'histoire universelle à travers le destin personnel d'une femme, Judith Penuel, qui va consacrer son énergie et son argent aux grandes causes.

La tunique d'infamie de Michel del Castillo vient trouver sa place à côté d'un groupe de romans et d'essais que l'auteur consacre à l'Espagne³. Mise en cause, révision exhaustive de l'histoire de ce pays, aussi bien du moment historique qu'il a vécu, le franquisme, que d'autres plus reculés dans le temps qui touchent aux fondements mêmes de l'essence hispanique, Michel del Castillo fouille à longueur de roman tout d'abord son passé; la fiction s'inspire plus ou moins directement de son expérience personnelle et autobiographique où les figures de la mère et de l'enfant abandonné en deviennent le centre. Ce grand blessé de l'âme tente de reconstruire avec les souvenirs, coupants comme des tessons, d'une enfance et d'une adolescence brisées, une histoire qui lui permette de survivre, de panser ses blessures toujours fraîches. Cette lente maturation et ré-création de son histoire éclatée le met en rapport avec l'Histoire et, à travers elle, avec d'autres histoires prises dans les mêmes enjeux que les siens. Il s'intéresse au roman historique mais à partir d'un lien sympathique avec le présent, d'une osmose avec les personnages et leurs souffrances. Il établit un dialogue au-delà des siècles, qui lui va justement l'aider à retrouver la trace «des hérétiques pourchassés, des poètes assassinés».

Michel del Castillo passe son temps à enquêter aussi bien sa propre histoire obscure et ahurissante que celle d'une Espagne noire. Il cherche dans ses origines proches et lointaines la raison de cette haine invétérée dont il a été victime. Sa mémoire personnelle s'estompera pour laisser parler la mémoire collective qui lui montre les traits de la «race». Michel del Castillo reconnaît lui aussi cette continuité de Philippe II à Franco qu'il considère responsables des grands défauts espagnols: «(...) la vertigineuse continuité d'un unique récit, depuis Philippe II jusqu'à Franco. La même indifférence hautaine, une identique impassibilité, une mélancolie similaire. Ni les victoires ni les défaites, rien n'importe que la prière, la récollection et la méditation» (Castillo, 1997: 200-201).

Pour Judith Penuel, Franco et les Rois Catholiques sont sortis du même trou puant (Zayas, 1996: 83) et l'Opus Dei est un agent entre Franco et ses amis nazis. «Monseñor» José María Escrivá de Balaguer, qui prétend évangéliser le capitalisme mondial, intégrer le monde des affaires dans l'Église⁴, est

3 *Le sortilège espagnol, Le manège espagnol, Les louves de l'Escorial, La nuit du décret, Le crime des pères, Mort d'un poète...*

4 Michel del Castillo analyse l'impérialisme spirituel de l'Opus Dei en Espagne dans *Le sortilège espagnol* (Castillo, 1977: 365 et sq.).

un dangereux fasciste dont elle se targue d'avoir dénoncé la cachette aux communistes (Zayas, 1996: 244).

Les héros de *La brigade et le talion* et de *La tunique d'infamie* sont donc des contemporains; tous les deux vivent la révolte des Morisques dans l'Albaycin qui déclenche les guerres des Alpujarras et leur massacre. Si Shams ben Fares y participe activement, Manrique Gaspar del Río n'est encore qu'un enfant et doit se cacher dans les caves du quartier arabe pour sauver sa vie. Ils ne seront par la suite que deux victimes de plus de l'Inquisition: le nommé Francisco el Partal meurt au bûcher après avoir subi un douteux procès inquisitorial. Manrique qui a vu brûler sa mère échappe à la mort violente de ses parents; ce rescapé deviendra à son tour un instrument de cette machine au service de la sainte monarchie, de cette police d'état pour l'obsession de l'unité.

Les voix de Manrique Gaspar del Río et de Shams ben Fares se croisent avec celles des personnages vivant au XX^e siècle, tantôt dans un dialogue tantôt superposées. Leurs histoires se ressemblent étonnement, des liens se tissent à travers plus de trois siècles d'un côté entre Shams ben Fares et Judith Penuel, la jeune américaine engagée auprès des communistes républicains, et de l'autre entre Manrique del Río et l'écrivain Michel del Castillo, ou plutôt son double fictif Miguel.

Judith est la fille unique de Jacob Penuel, un riche diamantaire new-yorkais dont la ligne ascendante remonte jusqu'à Samuel Penuel banni de Grenade en 1492 par les Rois Catholiques. Avant de mourir, Sarita choisit un prénom prophétique pour sa fille qui sera la première femme des Penuel à recevoir le témoin de la revanche de ses ancêtres séfarades et à gérer l'énorme fortune accumulée par les siens au fil des siècles, arrachée peu à peu à l'État espagnol qu'ils ont ruiné⁵. L'histoire de la jeune Juive et celle du Morisque s'imbriquent étroitement car, en arrivant en Espagne, Judith fait la connaissance de Francisco de Deza, descendant en ligne directe des Deza qui ont pris part aux massacres et aux expulsions et ont signé de leur nom les pires crimes dont celui même de Ben Fares. En 1936 Franco se substitue aux Rois Catholiques et Burgos, capitale des franquistes, à Grenade, où Francisco de Deza joue encore le rôle qui revient à sa famille depuis des siècles. Le père-commandant Deza s'éprend avec un étrange aveuglement de Judith pour qui il est prêt à tout et l'introduit au cœur du pouvoir franquiste.

La brigade et le talion se structure sur le récit alterné de deux histoires indépendantes, avec deux narrateurs différents, mais qui sont unies par de nombreuses correspondances: Ben Fares va rendre visite à Samuel Penuel, l'aïeul de Judith, à Saint-Jean-de-Luz au moment où le roi Abenhumeya or-

5 Judith appliquera aussi la loi du talion: elle organise un trafic de faux tableaux destiné à l'Allemagne nazie dans le but de la ruiner, imitant ses ancêtres séfarades qui ont causé la faillite financière de l'Espagne catholique, inondant de fausse monnaie le Conseil du trésor (Zayas, 1998a).

ganise la résistance des Alpujarras. Samuel Penuel leur prêtera son réseau d'espions, mais il sait que leur cause est perdue d'avance; sa vengeance à lui est de longue haleine, plus subtile; mais pour cela il faut la patience du Juif qui croit à la loi du talion. Ils combattent certes le même ennemi, ils veulent étrangler l'Espagnol et son idéologie, mais avec des méthodes différentes.

Francisco de Deza conserve de son ancêtre Pedro de Deza, Président de la Chancellerie de Grenade et bourreau de Ben Fares, l'épée du courageux Morisque, la Lionne, comme un trophée de guerre. Judith égorgera Francisco avec cette même épée et achèvera doublement la vengeance du Juif et du musulman plus de trois siècles après, car elle est aussi enceinte: elle aura réussi à contaminer la pureté de la lignée des Deza, une Juive sera la mère du prochain et unique Deza au monde qui sera élevé dans la haine de ses ancêtres.

L'instance narrative dans *La tunique d'infamie* est aussi dédoublée; la voix de Manrique Gaspar del Río, comme celle de Ben Fares, est consignée en caractères italiques pour se distinguer visuellement de l'autre. À la différence de *La brigue et le talion*, les frontières narratives entre les deux récits de *La tunique d'infamie* ne sont pas étanches: les voix se mêlent, entament un dialogue. Mais surtout la voix de Manrique est une voix qui se veut métadiégétique, qui reconnaît que l'écrivain lui prête sa voix narratrice, lui permet de s'exprimer. Manrique Gaspar del Río, figure qui hante le narrateur depuis toujours⁶, s'impose à lui lors d'un séjour à Bruges où il tente de se remettre d'un voyage à Huesca qui l'a spécialement meurtri. Pendant une promenade à Furnes, Manrique se montre à lui: la superposition spatiale abolit alors le temps et permet la rencontre des deux personnages.

Mais Manrique conteste aussitôt son statut de personnage et son rôle secondaire dans la hiérarchie narrative. Il affirme que ce n'est pas le narrateur qui choisit son personnage, mais lui qui a choisi ce narrateur pour raconter son secret. Il s'efforce de garder ses distances avec cet intermédiaire, qu'il interrompt, se permet de critiquer ou de corriger d'égal à égal. Un débat s'engage entre eux dans lequel Manrique ne le laisse pas régner en maître, il lui donne la réplique: il fait le point sur les différents sujets que le narrateur aborde. Le personnage se plaint ainsi de sa complaisance, il le voulait plus franc, plus direct, il lui demande de comprendre, non d'excuser, de peindre et non de pardonner:

Tu le constates, poète, je me montre envers moi-même d'une sévérité autrement cruelle. Je n'ai pas besoin de tes artifices. Je refuse tes excuses, car

6 Leur première rencontre date de dix ou douze ans auparavant, pendant un voyage de l'écrivain à Soria, il a rencontré la figure de l'inquisiteur enfant (Castillo, 1997: 52). Mais il était entré dans sa vie bien avant, il vivait depuis son enfance en lui et, de roman en récit, sa silhouette traversait tous ses livres comme un personnage récurrent. Ce personnage l'a hanté dans ses tours et détours, de Soria à Grenade, de Paris à Bruges. L'écrivain parcourait toutes les régions de l'Espagne dans l'espoir de mieux le connaître.

elles me paraissent toutes fausses. Tu situes l'horreur dans les actes quand je le mets dans le dévoiement de nos pensées et de nos sentiments. Avant de produire la terreur, la violence habitait nos cœurs. Nous ne faisons aucune place au doute, nous étions certains de posséder la Vérité, assurés qu'il n'y en avait qu'une, la nôtre, si bien que toute croyance différente, la moindre déviation nous apparaissaient comme autant d'expressions diaboliques. L'hérétique n'était pas un homme, pas même une bête: une chose malfaisante. (Castillo, 1997: 243-244)

Les histoires de Judith Penuel et de Shambs ben Fares sont racontées en parallèle dans *La brigade et le talion* par deux narrateurs autonomes, situés au même niveau diégétique. Celle de Judith, en régime hétérodiégétique, se déroule de 1912 à 1936; celle de Shambs ben Fares, torturé par l'Inquisition jusqu'à la mort, en régime homodiégétique et à rebours de 1571 à 1545. L'histoire à la première personne du Grenadin rappelle par analogie l'écriture arabe elle-même et crée, en contrepoint, un récit morisque qui peut se lire ensemble, séparément, à l'endroit ou à l'envers. Dans *La tunique d'infamie* les histoires et les voix s'emboîtent; elles se jouent, à double tour, à l'intérieur de la diégèse entre deux instances narratives: narrateur et personnage. Cela rend le ton plus intimiste et le fait reposer sur un *je-tu* qui reste près de la confession et de l'examen de conscience de la tradition catholique.

Nous retrouvons le même courage et la même fierté chez l'héroïne juive que chez le héros musulman de Rodrigo de Zayas, qui s'expriment d'ailleurs en français comme pour mieux déjouer la vigilance de l'ennemi et revenir au temps où l'espagnol n'était pas encore la langue imposée. Samuel Penuel a tenu sa parole, il a prêté son réseau d'espions à Shambs ben Fares et à sa cause; réseau qui se prolonge à travers le temps et prend forme en la personne d'une Judith vengeresse de la famille et de la cause des opprimés par l'état espagnol. Dans le cas de *La tunique d'infamie* l'entente entre les deux protagonistes repose sur un jeu de reflets de miroir et de ressemblances, une osmose «congénitale» entre auteur, narrateur et personnage qui se joue à l'intérieur de la fiction mais la déborde aussi. Manrique Gaspar del Río et Miguel ont le même profil psychologique et congénital, ils ont hérité les mêmes anomalies et les mêmes caractères sanctionnés par la morale du catholicisme hispanique. Le français devient pour eux une langue dans laquelle ils peuvent enfin parler de leurs blessures, de l'intransigeance espagnole dont ils ont été aussi les victimes.

Bibliographie

- Castillo, M. del (1964): *Les louves de l'Escurial*, Laffont, Paris.
— (1977): *Le sortilège espagnol*, Éditions Julliard, Paris.
— (1981): *La nuit du décret*, Éditions du Seuil, Paris.
— (1989): *Mort d'un poète*, Mercure de France, Paris.
— (1993): *Les crimes des pères*, Éditions du Seuil, Paris.

- (1995 [1957]): *Tanguy*, (nouvelle édition revue et corrigée), Gallimard, Paris. (1^{ère} éd.: Éditions Julliard, Paris).
- (1997): *La tunique d'infamie*, Fayard, Paris.
- (1998): *Le manège espagnol*, Éditions du Seuil, Paris.
- Zayas, R. de (1992): *Les Morisques et le racisme d'État*, Éditions La Différence, Paris.
- (1996): *La brigue et le talion*, L'Esprit des Péninsules, Paris.
- (1998a): *Les Faussaires*, L'Esprit des Péninsules, Paris.
- (1998b): *Shéol*, L'Esprit des Péninsules, Paris.
- (1999): *Pourpre prophétique*, L'Esprit des Péninsules, Paris.

Héroes y heroínas en las epopeyas africanas, una difícil relación

Vicente Enrique Montes Nogales
Escuela Universitaria de Turismo de Asturias

Las epopeyas, en general, han sido objeto de debate a lo largo de los siglos por el gran interés que siempre han suscitado; sin embargo, el estudio de la epopeya africana cobra vigor a lo largo del siglo XX y, aunque tardíamente, ha sabido ocupar un lugar estratégico en este análisis. La posibilidad de contemplar *in situ* las condiciones de enunciación de estos relatos ha permitido a los investigadores corroborar o contradecir algunas de las teorías existentes.

Es nuestra intención examinar la relación entre los héroes de estas historias y los personajes femeninos que les rodean, sobre todo aquellos que ocupan el lugar de esposas o amantes. Hemos escogido para ello cuatro de las más representativas epopeyas subsaharianas: *L'épopée bambara de Ségou*, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, *Samba Guéladio*, *épopée peule du Fuuta Tooro* y *La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge*. No obstante, antes de dar paso a dicho análisis es conveniente destacar algunos de los rasgos comunes más importantes de los protagonistas masculinos de estas historias:

- a) Ascendencia noble.
- b) Infancia difícil. La vida de Samba Guéladio pelagra desde sus primeros días. Soundjata es un niño enfermo que no logra caminar hasta una edad tardía. Con enemigos desde sus primeros años de vida debe pronto desarrollar las virtudes de un fuerte adversario.
- c) Cualidades extraordinarias durante su infancia. Silamaka, siendo aún un bebé, soporta la picadura de un tábano sin manifestar dolor. Samba Guéladio se distingue de los otros niños por los juegos: diestro cazador, únicamente caza animales comestibles a diferencia de sus coetáneos. Soundjata es considerado un experto cazador y se comporta como un soldado.
- d) Periodo de exilio y es entonces cuando una serie de pruebas completan su formación.

- e) Regreso del exilio y triunfo. De la batalla de Bil Bissi, Samba Guéladio surge como un héroe invencible: elimina al rey usurpador y ocupa su lugar. Soundjata es elegido emperador por doce reyes.
- d) Personalidad compleja. Varios rasgos conforman su carácter: inteligencia, habilidad, resistencia, orgullo, altivez, coraje, temeridad, iniciativa, ambición, amor propio, despotismo e incluso sangre fría.
- g) Reconocimiento y poder más allá de su muerte. Silamaka, a pesar de ser derrotado por un enemigo superior en número que le causa la muerte, obtiene la admiración popular que le cubre de gloria. El espíritu de Soundjata vive aún y los kéita veneran la piedra sobre la que este reposa. Los huesos del cadáver de Samba Guéladio son capaces de matar aún después de haber sido enterrado.

A continuación, nos detendremos en los personajes femeninos de estas narraciones para comprender mejor su relación con los héroes épicos. En la epopeya *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*, Diyé, la hija del rey Konko, es una de las traidoras más representativas de estas narraciones africanas. Esta comunica a Samba Guéladio que su padre planea acabar con su vida. Es la primera traición de este personaje femenino. La segunda se produce el día en que ella no hace nada para impedir el posible asesinato del monarca. Hasta este momento la traición del actante femenino se dirige hacia su padre.

Sorprendentemente, a pesar de las pruebas de afecto que había demostrado a su compañero, años después es ella quien acaba con la vida del héroe. Diyé es acusada por sus hermanos mayores de haber sido la causa de la derrota familiar. Esta acusación despierta en ella un orgullo que le conduce a manifestar que si había sido la creadora de Samba también podría ser su destructora. La joven prepara un plato de comida que hasta ese momento el protagonista había rechazado. Por no soportar sus caprichos, y con motivo del gran afecto que manifestaba por ella, el temido africano lo prueba y esto ocasiona su muerte. Como el narrador nos indica, la única causa de la derrota no es otra más que la traición.

En la famosa epopeya africana, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, el personaje femenino que más claramente manifiesta fidelidad y traición con respecto a diferentes personajes es Nana Triba. Esta es enviada por la fuerza al reino de Sosso para contraer matrimonio con el rey Soumaoro, futuro gran rival de Soundjata. Al principio esta le rechaza pero, al final, accede y decide servirse de la astucia para engañar al rey. Fingiendo que le ama, se convierte en una de sus favoritas. Utiliza artes tales como el halago y los celos para ganarse el amor y la confianza de su compañero sentimental, haciéndole creer que odia a su hermano Soundjata. Con la fuerza de sus palabras despierta el orgullo de Soumaoro, considerándose el conquistador del corazón de la joven y de esta manera le muestra el secreto de sus poderes mágicos. Una vez conocida la vulnerabilidad de su rival, Soundjata sabrá qué utensilio mágico emplear para derrotarle.

En *L'épopée bambara de Ségou* descubrimos el episodio «Da Monzon et Bassi de Samaniana» que se caracteriza por el conflicto surgido entre el rey y uno de sus vasallos. Los morabitos del rey bambara Da Monzon le comunican que si desea derrotar a su rival el príncipe *peul* Bassi necesita apoderarse de tres de sus pertenencias y que el único que podría apropiarse de estos tres objetos sería una persona fuera de lo ordinario, es decir una mujer.

Tres sirvientas se ofrecen voluntarias para llevar a cabo el hurto. Bassi, con la intención de obtener información sobre Ségou y de recibir los favores de las tres mujeres, es víctima de la seducción femenina. Los encantos de las *peuls* alimentan su orgullo hasta el punto de confiarse demasiado. La astucia de las sirvientas les permite apoderarse de los elementos buscados y huir más tarde. Tal acción constituye el primer paso hacia la victoria de Da Monzon. Por otra parte, el gobernante *peul* aún debe soportar otra deslealtad mayor, la de las propias habitantes de Samaniana. Los guerreros de Ségou corrompen con oro y plata a algunas ciudadanas del núcleo enemigo de tal modo que estas mojan la pólvora destinada a la defensa de su territorio. Sin la ayuda de las mujeres, la victoria de Da Monzon no se habría producido.

En el episodio de la misma epopeya titulado «Da Monzon et Diétékoro Kârta» encontramos hechos similares. Al igual que en el episodio anterior, Da Monzon no es capaz de derrotar a su oponente y para conseguir la victoria ha de acudir a otras argucias que no son las propias de las armas. Samana es la mujer idónea para engañar a su víctima: es bella y astuta. Sus encantos y halagos rápidamente seducen a Diétékoro, quien imbuido de su importancia y embriagado por la bebida alcohólica suministrada por Samana, termina por indicar la localización de sus fetiches protectores. La joven no tarda en apoderarse de ellos y escaparse posteriormente. La traición femenina no finaliza aquí puesto que, como en su día la mujer de Diétékoro se había sentido desplazada por Samana, ahora se venga de su marido, confesando a los hombres de Da Monzon su escondite a cambio de una cantidad de oro. La traición de una mujer hacia su marido tiene un alto precio, de tal manera que después de su confesión es asesinada.

En el episodio «Le roi de Koré» en la misma epopeya, Saran, la mujer favorita del rey de Koré, no solamente es culpable por confesar su amor a otro hombre sino también por colaborar con el enemigo en detrimento de su ciudad. Como en el episodio anterior, la mujer traidora no se libra del castigo. Su deslealtad ha permitido la victoria de Da. La sanción de Saran es la muerte a manos de algunos de los colaboradores de su amante. El enamoramiento de la reina y su conducta desleal han conseguido que el príncipe Da lograse lo que sus armas no habían podido por sí solas obtener.

Hasta ahora hemos visto una serie de personajes femeninos que se caracterizan por recurrir a la traición para conseguir un fin. No necesitan instrucción, parece que la astucia está innata en la naturaleza femenina.

A la traición y a la sagacidad hay que añadir otro rasgo más propio de otras epopeyas como es la obligación del héroe de satisfacer los caprichos femeninos y los peligros que esto desencadena. Los deseos de las amantes ad-

quieren el grado de desafío y un héroe jamás puede rechazar una provocación, proceda de quien proceda. No es extraño descubrir que los celos de una esposa puedan acarrear graves consecuencias. En la epopeya *La geste de Ham-Bodêdio ou Hama le Rouge* hallamos algunos de los casos más significativos. Fâdia, celosa de la gloria de su marido, necesita demostrar y probarse a sí misma que también ella es digna de los honores de la esposa de un rey. El hecho de que su esposo sea el único que pueda oír el aria llamada «Saïgalâré», cantada por su *griot*, despierta en ella el deseo de ser partícipe de tal melodía, lo que le llevará a pagar los servicios de tal *griot*, desafiando las órdenes de Ham-Bodêdio. Fadia es castigada severamente por su marido quien la hiere varias veces con su lanza. La crueldad de Ham-Bodêdio hacia ella permite que su esposa lo desafíe con más insistencia indicándole que quizá solo sea capaz de castigarla a ella o a su *griot* en lugar de retarse con otras rivales de su mismo rango. Este desafío provoca el combate entre Bongouel Samba y Ham-Bodêdio, quien saldrá triunfante.

En el sexto episodio de esta misma epopeya, los *griots* despiertan los celos de Lobbourou Gâkoï Âli Founé al afirmar que las esposas de Ham-Bodêdio Hammadi Pâté beben leche de vacas salvajes, como es normal en mujeres de alto rango social, mientras que ella es la única que no tiene tan noble costumbre. De esta manera, la simiente de la discordia está sembrada y así Lobbourou se niega a cumplir los deseos sexuales de su marido. Cuando este le promete que le traerá tal leche, su esposa accede a complacerle como el quería. Vemos de nuevo cómo las atenciones íntimas femeninas sirven para obtener aquello que anhelan sus parejas. El antojo de Lobbourou conduce, como en el episodio anterior, al combate entre oponentes masculinos hasta que su marido logra conseguir las vacas que suministrarían la codiciada leche. No obstante, una vez el rebaño en poder de la reina, esta no prueba ni la leche ni su mantequilla.

La lucha de Douce-Étreinte no está motivada por la envidia sino por la venganza. La madre de la joven es cruelmente castigada por el rey de Sâ quien la fustiga cincuenta veces y le introduce cenizas en las incisiones realizadas en su cabeza. Douce-Étreinte sorprende a Ham-Bodêdio con su belleza y utiliza sus encantos para proporcionarle una noche de placer. A la mañana siguiente, la joven le comenta el incidente producido en el mercado de Sâ. Ham-Bodêdio no tiene escapatoria, debe diferenciarse por su valor y gallardía de aquellos que no la han defendido. No obstante, el protagonista masculino comprende que ha sido víctima de las argucias de su nueva amante. La treta de Douce-Étreinte ha dado resultado. Su madre será vengada produciéndose un combate entre los dos reyes.

En estos tres últimos casos analizados, vemos cómo tanto Fâdia, como Douce-Étreinte y Lobbourou desencadenan el enfrentamiento entre diferentes rivales. Estas necesitan ver cumplidos sus deseos: una, escuchando una canción prohibida, otra, vengando a su madre y la última, bebiendo leche de vacas salvajes. Los banales móviles de estas protagonistas desencadenan combates que ponen en peligro reinos y vidas humanas, pero ellas no parecen

inmutarse. Sin embargo, el cumplimiento de sus deseos demuestra el comportamiento ejemplar del héroe. Donde la tarea de una termina, comienza la del otro. La heroína instiga, despierta el orgullo del noble que responde probando su valor generalmente en diferentes batallas. La prueba de valor forma parte del código del honor que siempre el héroe debe acatar, de ahí que este nunca pueda rechazar un reto. La mujer demuestra tanto orgullo como sus compañeros. Dos de ellas son reinas, Douce-Étreinte también es noble y, a su manera, necesitan ser distinguidas del resto de las mujeres. El cumplimiento de sus deseos las sitúa en una alta posición con relación a las demás mujeres. Fâdia es la única que escucha «Saïgalâré»; Lobbourou se distinguiría como otras nobles por beber leche de vaca salvaje y Douce-Étreinte demuestra que la felonía hacia su madre no queda impune. Como observamos, los actantes femeninos consiguen en estos tres últimos casos cumplir sus objetivos, pero el trato que la mujer recibe es de una dureza considerable. Ya hemos visto el castigo de la madre de Douce-Étreinte, el severo trato que recibe Fâdia de su marido sufriendo los dolorosos cortes ocasionados por la lanza. Por otra parte, Lobbourou enfada tanto a su esposo al rechazar sus proposiciones en el lecho que la amenaza aplicándole la punta de su cuchillo sobre su cuerpo. La madre de Soundjata había sido violada por el padre del protagonista al negarse a tener contactos sexuales con ella después del matrimonio. Posteriormente sufre temporalmente el desprecio de su marido por no concederle un hijo. Recordemos que Saran, la mujer del rey de Koré, también había sido víctima de la ira de sus asesinos. Estos temen que una traidora pueda repetir su felonía y puesto que ella había engañado a su marido y deshonrado a un pueblo, podría ocasionar el mismo trastorno al príncipe y a su reino. Se explica así que, durante la noche, la entierren en una fosa cavada por ellos mismos.

Aunque observamos que la traición y la astucia son presentadas como un recurso común de la mujer, sí se demuestra que la única deslealtad que no admite perdón es la de la esposa. La mujer de Diétékoro es asesinada al igual que la del rey de Koré.

castigadas y el *griot* que narra la historia declara la admiración que le produce la astucia femenina, origen de la vulnerabilidad masculina. No obstante, esta valoración suele ir acompañada de una crítica. Así el *griot* nos advierte: «Il n'est de bonne femme que celle qui aime son mari» (Kesteloot, 1993, I: 112).

Además, observamos en los ejemplos analizados que entre los móviles que incitan a las mujeres encontramos la codicia de bienes personales, censurada por los *griots*. Las tres sirvientas obran por deseo de riquezas puesto que Da Monzon había prometido una recompensa sin igual. La mujer de Diétékoro confiesa el paradero de su marido a cambio de oro.

El trato que recibe la mujer en la epopeya bambara hace que Lilyan Kesteloot la considere misógina y es que, en numerosas ocasiones, esta es objeto de burla y de comentarios despectivos, tales como: «Si bas que se dégrade un mâle, jamais il ne pourra se transformer en femme» (Kesteloot, 1993,

I: 92). Sin embargo, hay que considerar que en estas sociedades, aunque la mujer gozase de mayor o menor consideración, no dejaba de ser estimada como un bien. De este modo, podemos comprender que diferentes reyes ofrezcan a sus hijas o hermanas como prueba de amistad o de sumisión a otros monarcas.

Así pues, observamos la difícil relación entre los héroes y principalmente sus esposas o amantes. Vemos que los combates entre los bravos guerreros no se desarrollan únicamente empleando las armas. Cuando la mujer recurre a la sagacidad y explota sus encantos femeninos, el hombre resulta vulnerable. Frecuentemente se encuentra despojado de sus amuletos por sus amantes y así el campo queda libre para que su rival emprenda de nuevo la lucha. Desde este punto de vista, la mujer es admirada por su astucia, capacidad de engaño y de persuasión; sin embargo, los *griots* nos previenen de ellas y, a menudo, sus comentarios son sarcásticos y despectivos. Constatamos también cómo la infidelidad de la esposa hacia el marido no resulta impune: pueden conseguir los bienes materiales codiciados o el amor de otro varón, pero no por ello resultan triunfantes. El castigo da fin a la recriminación por su felonía.

El capricho también forma parte de las connotaciones negativas asociadas a la mujer. La necesidad de ser complacida desencadena numerosas batallas causantes de destrucción y de muerte. El héroe podría negarse a satisfacer las necesidades de su pareja, sin embargo su orgullo desmesurado imposibilita tal rechazo. Así encontramos el caso de Samba capaz de comer el manjar, preparado por su amada Diyé, aunque sea consciente de que esto pueda causarle la muerte. El hecho de que pueda pensarse que teme su propio fallecimiento le hace probar el fatal alimento. El capricho femenino es asimismo resultado, como hemos visto, de un anhelo de singularidad. La mujer también desea diferenciarse socialmente del resto de las mortales. Además, su provocación no es más que una excusa para que el protagonista masculino demuestre sus rasgos heroicos. No es extraño comprobar cómo una vez finalizada la función femenina esta desaparece y comienzan las batallas fuera del hogar, aquellas que enfatizan el legendario carácter épico masculino.

Se dice que las epopeyas reflejan asuntos de hombres. Esperamos haber demostrado que, aunque estas narraciones insisten y glorifican efectivamente el carácter bélico de los héroes en sus intrigas y batallas, allí donde el papel de la mujer no tiene ninguna relevancia, la función de esta es decisiva para el desenlace de la acción. La mujer es la promotora, provocando al héroe con la necesidad del cumplimiento de un capricho; es la herramienta de la que se sirve el varón para llegar a los lugares que le resultan inaccesibles: a los aposentos de sus enemigos donde se encuentran los objetos mágicos que necesitan para desprotegerlos. En cualquier caso, los personajes femeninos emplean sus técnicas para descubrir la vulnerabilidad masculina: la seducción o la astucia para engatusar a sus presas o para despertar su amor propio. Esperamos haber probado que si la epopeya no es cosa de mujeres, estas juegan un papel fundamental que la enriquecen y embellecen y que sin ellas, in-

dudablemente, estas composiciones no tendrían ni el mismo sentido ni la misma sublimidad. Consideramos que, una vez más, el empleo del término «sexo débil» tampoco es adecuado en este tipo de relatos.

Bibliografía

Correra, I. (1992): *Samba Guéladio, épopée peule du Fuuta Tooro*, IFAN, Dakar.

Kesteloot, L. (1993): *L'épopée bambara de Ségou*, I-II, L'Harmattan, París.

Niane, D. T. (1960): *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, París.

Seydou, C. (1976): *La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge*, Armand Colin, París.

Essais d'autobiographie romanesque: *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert

Octavio Moreno Cabrera
Universidad de Salamanca

Interrogé au sujet de *L'Image fantôme* lors d'une interview menée par Patrick Poivre d'Arvor, l'écrivain et photographe français Hervé Guibert (1955-1991) passe sous silence le thème de la quête d'identité qu'il place en épigraphe de l'ouvrage: il s'agit, dit-il, d'un livre sur la photographie. De prime abord, *L'Image fantôme* est composé d'une suite de textes non illustrés où un «je» narrateur commente les différentes fonctions de la photographie, ses variantes techniques et l'usage qu'en font des artistes tels que Bernard Faucon ou Duane Michals. Mais ces réflexions ne s'insèrent pas seulement dans des textes qui rappellent les articles que Guibert a écrit dans *Le Monde* au cours des années 80. Elles sont également intégrées dans des dialogues, dans de vrais récits ou bien encore dans d'autres textes qui ressemblent aux notes éparpillées d'un journal intime. Cette coexistence de genres de fiction avec la transcription du quotidien de l'auteur structure la double nature d'essai et d'autobiographie qu'est *L'Image fantôme*.

C'est dans «L'article» que cette hybridation de genres prend toute sa dimension. En effet, le narrateur y raconte sa nuit blanche passée à écrire un papier sur certaines photos d'August Sander. En même temps qu'il commente «la simplicité et la perfection de ces portraits» (Guibert, 1981: 125), le narrateur se dit lui-même peureux, incapable d'écrire face à l'image: son corps réagit, la fièvre le prend, il somatise son angoisse. Et l'article semble conserver les convulsions du corps qui le produit:

Ma fièvre décrût le jour où l'article parut. Comme il y avait une tentative «objective» dans la photo d'August Sander, j'avais voulu mettre la même objectivité dans mon papier, donner quelques repères biographiques, définir simplement le type de travail. Mais quand je relus l'article imprimé, quelques jours plus tard, ma fièvre définitivement chassée, j'y trouvai tous les termes de ma solitude et de ma maladie. Je m'aperçus qu'à travers ces photos, qui m'étaient pourtant étrangères, je n'avais fait que parler de moi, et j'en fus presque effrayé... (Guibert, 1981: 125)

Guibert serait hanté par l'approche phénoménologique qui permit à Roland Barthes de trouver dans *La chambre claire* «le trait essentiel» par lequel la photographie se distingue de «la communauté des images» (Barthes, 1980: 14). Dans «L'article», on ne trouvera pas de construction conceptuelle dans une description qui surprend son auteur comme un miroir lui renvoyant un autoportrait inattendu qu'il aurait lui-même créé et qui se serait établi à son insu. L'épouvante du narrateur face à cette révélation extraordinaire se révèle par elle-même comme une constatation d'échec: celui de l'objectivité. L'écriture semble ne pas échapper aux desseins du corps. À la question «Qu'est-ce que mon corps sait de la photographie?» (Barthes, 1980: 22) qui articulait l'ouvrage du sémiologue, vient s'ajouter, dans *L'Image fantôme*, une deuxième question: qu'est-ce que la photographie m'apprend sur mon corps? Et encore une troisième: comment mon corps s'inscrit-il dans mon discours sur l'image photographique? Les textes sur la photographie virent inmanquablement à l'autoportrait. Un autoportrait écrit en dépit de l'image: «Comme une tentative de biographie par la photographie» (Guibert, 1981: 124).

Il semble intéressant d'établir un rapport entre «L'article» et les textes qu'Hervé Guibert écrivit lorsqu'il était responsable des critiques photographiques de *Le Monde*. Dans le journal du 27 avril 1978 parût une critique intitulée «Portrait d'une nation. La sociologie en visages d'August Sander», concernant les portraits réalisés par le photographe allemand durant la période de l'entre-deux-guerres. Il s'agissait précisément du papier qui fit monter la fièvre du narrateur de «L'article». Si *Le Monde* publia le texte signé Guibert, dans *L'Image fantôme* on peut lire son para-texte, c'est-à-dire le récit des circonstances d'apparition de l'article en l'absence de celui-ci. Au dire de Christian Caujolle, le livre «restitue toutes les réactions sensibles que (Guibert) ne peut ni dire ni faire figurer dans une critique journalistique» (Caujolle, 1981: 25). Il a bien fallu que l'article disparaisse pour que l'auteur vienne dire «ma fièvre monta» (Guibert, 1981: 125), puisque dans le papier rien ne permet de deviner la maladie de son auteur. À moins que cette maladie ne fût l'inquiétude que le narrateur aurait pu partager avec le photographe:

Est-ce que l'histoire peut déterminer la morphologie? Elle s'inscrit, en tout cas, dans l'environnement (qu'on découvre peu chez Sander, car il cadre près ses modèles), dans le costume, dans l'embonpoint ou la maigreur, la façon de croiser les mains, l'inquiétude du regard. Ce n'est pas un catalogue des métiers et des vêtements que voulait dresser Sander, c'était reconstituer par touches, par visages, le portrait d'un pays entier. (Guibert, 1978: 15)

Sander tente de reconstruire le portrait d'une nation. Et comme par mimétisme, Guibert entreprend de faire son autoportrait à travers ces soixante-quatre élans d'écriture qui composent *L'Image fantôme*. Par ailleurs, tous deux lisent l'histoire —la grande histoire pour Sander, la petite histoire pour le narrateur— sur les faciès de leurs modèles. C'est cette «inquiétude du regard» qui dynamise «L'album» dans *L'Image fantôme*: «J'étais attentif aux trans-

formations de mon visage (sur les photos) comme aux transformations d'un personnage de roman» (Guibert, 1981: 67). La voix qui dit «je» et que l'on peut identifier avec l'auteur de l'article signé Guibert s'assimile ici également à un personnage romanesque. En fait, elle est le personnage de ce livre. Il s'agit bien d'un autoportrait, du pacte autobiographique tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune. Ou s'agit-il d'un piège? «Le critique photo», un texte de 1980 dont la publication posthume dans le recueil *La piquûre d'amour et autres textes* date de 1994, se termine par les deux paragraphes qui conforment «L'article». Mais il n'y a pas de répétition stricte. Les petites variations entre les deux textes sont accompagnées d'une différence majeure: là où *L'Image fantôme* dit «je», «Le critique photo» dit «il»:

[...] Comme il y avait une tentative «objective» dans [les] photo[s] de [...] Sander, [il] avai[t] voulu mettre la même objectivité dans [s]on papier, donner [des] repères biographiques, définir simplement le type de travail. Mais quand [il] relu[t] l'article imprimé, quelques jours plus tard, [s]a fièvre [...] chassée, [il] y trouva[nt] tous les termes de [sa] maladie et de sa solitude, et s'aperçu[t] qu'à travers ces photos, qui [lui] étaient pourtant étrangères, [il] n'avai[t] fait que parler de [lui] [...]. (Guibert, 1994: 50-51)¹

Une note en bas de page accompagne le titre de ce récit: «Ces notes biographiques ont été établies d'après le journal retrouvé de Paul K., et ses articles sur la photo parus dans *Die Zeit* de 1950 à 1955. (H.G.)» (Guibert, 1994: 45). Qui est ce Paul K.? Pas de réponse à cette question; au mieux, un critique photographique, probablement de nationalité allemande, qui a cessé de collaborer avec *Die Zeit* l'année où Hervé Guibert venait au monde. Qui est H.G.? L'auteur de cette note; peut-être aussi l'éditeur français du texte de Paul K. S'agit-il d'Hervé Guibert? Pas à coup sûr. L'identification des initiales entre parenthèses avec le nom de l'auteur semble quelque peu risquée: H.G. ne renvoie pas forcément à Hervé Guibert. Quel est donc le rapport entre Paul K. et Hervé Guibert? Il s'agit d'abord d'une relation de l'ordre de la citation puisque les notes biographiques du premier ont été insérées dans *La piquûre d'amour et autres textes* sous le titre «Le critique photo» et qu'elles ont été reprises et remaniées dans *L'Image fantôme* sous le titre «L'article». Il est néanmoins évident que les deux individus partagent une même profession et qu'ils éprouvent une réticence semblable à écrire face aux portraits d'August Sander; c'est-à-dire que leurs noms renvoient au même ensemble de traits qui caractérise leurs personnalités. Il y a deux noms différents mais une seule personnalité. Alors? C'est à H.G. de répondre.

Les deux lettres, qui établissent le journal de Paul K., permettent de passer des écrits d'Hervé Guibert à ceux du critique photo par le biais de la note qu'elles signent en bas de page. Elles constituent un stade intermédiaire en-

1 J'ai consigné entre crochets les différences —changements et omissions— entre ce texte et «L'article» en prenant pour modèle ce dernier.

tre l'auteur du recueil et l'auteur cité. H.G., c'est bien là une instance narrative qui dit «il» là où Hervé Guibert dit «je» parce qu'elle cite Paul K. Mais comment Hervé Guibert peut-il dire «je» alors qu'il cite lui-aussi Paul K. dans «L'article»? À cela, une réponse banale: ce n'est pas Hervé Guibert mais le narrateur de *L'Image fantôme* qui dit «je» comme H.G. dit «il». Ces deux instances narratives dédaignent complètement l'auteur qui fait de cette alternance une tentative de fiction assez élémentaire: «(dans mes histoires) parfois le *je* du narrateur avait tendance à virer au *il*, ou à déguiser un peu, voilà les seules tentatives de fiction qui s'amorçaient» (Guibert, 1994: 152). Paul K. n'est finalement qu'un personnage articulé par une voix de la même nature que cet autre personnage qui dit et qui est dit par un «je» dans *L'Image fantôme*. Les deux pronoms sont donc interchangeables en tant qu'instances narratives. Guibert sait que, même dans le plus intime des écrits, on est condamné à répéter les mots d'un autre et que, lorsqu'on dit «je», on incite tous les autres «je» qui l'ont précédé en littérature. C'est une leçon qu'il peut avoir apprise en lisant *Le bruissement de la langue* de Roland Barthes: «Écrivant mon journal, je suis, par statut, condamné à la simulation. Double simulation, même: car, toute émotion étant copie de la même émotion qu'on a lue quelque part, rapporter une humeur dans le langage codé du relevé d'humeurs c'est copier une copie» (Barthes, 1979: 411).

Le moi de l'auteur ne trouve pas d'espace dans les multiples «je» qu'il articule et qui l'articulent. Le fait de montrer cette sorte d'inadéquation entre le langage et le corps détruit en secret —dans la production guibertienne— le pacte référentiel qui accompagne l'autobiographie. Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie est un texte référentiel qui n'a pas pour but la simple vraisemblance mais qui prétend «exactement comme le discours scientifique ou historique (...) apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification». C'est dire que Lejeune pense les genres (auto)biographiques comme «image du réel» (Lejeune, 1975: 36). Dans *L'Image fantôme*, le moi réel de l'auteur a disparu dans l'articulation d'un «je» qui peut se dire «il» ou se nommer Paul K. De par sa nature citante, «je» ne renvoie qu'à une seule extériorité: l'ensemble des textes qui, rangés dans la bibliothèque, disent eux aussi «je». À en croire Émile Benveniste, «je» serait «l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je*» (Benveniste, 1966: 252). On aurait donc du mal à croire qu'Hervé Guibert, mort en 1991, est l'individu énonciateur des dialogues insérés dans *L'Image fantôme* où «je» parle à l'indicatif présent. Pas de pacte référentiel dans *L'Image fantôme*: seule l'image de la disparition du réel.

Il est tentant d'envisager un pacte référentiel dans le sujet principal développé dans *L'Image fantôme*, puisque la photographie a été maintes fois placée au service du discours scientifique ou historique auquel Lejeune recourt lorsqu'il parle de l'autobiographie. Aujourd'hui encore, on demande à la photographie de fonctionner comme «image du réel» plutôt que comme représentation vraisemblable. Sur les cartes d'identité, la photographie sert à

vérifier le faciès correspondant à un nom. Pour la justice, elle peut inculper le criminel. Si jamais elle montre un ovni ou un monstre écossais, son auteur est suspect de manipulation. C'est que la photographie prouve l'existence, actuelle ou passée, de son référent: «(...) dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*» (Barthes, 1980: 120), écrit Roland Barthes dans *La chambre claire*. Ainsi conçue, la photographie est fondée sur un pacte référentiel. Elle est un doigt pointé vers l'extérieur, qui «ne peut sortir de ce pur langage déictique» car elle «emporte toujours son référent avec elle» (Barthes, 1980: 16-17). Il n'est donc pas étonnant qu'Hervé Guibert ait recours à la photographie pour faire son autoportrait. Le pacte référentiel de l'autobiographie étant brisé par la nature citante du «je», il pourrait être ici assuré par l'index photographique. Mais dans *L'Image fantôme*, Guibert ne dédaigne pas l'intervention directe sur le cliché: «La retoucheuse déblaye et embellit la réalité (...), elle peut (...) fermer des yeux ouverts et rouvrir des yeux fermés, elle peut faire marcher les morts» (Guibert, 1981: 139). La trace de la réalité peut être secrètement refaite par les manipulations des retoucheurs. L'image résultante témoigne alors d'une réalité qui, telle qu'elle est montrée, n'a jamais eu lieu. L'action de la retoucheuse a pour conséquence que l'index photographique pointe le vide. De fait, *L'Image fantôme* pointe aussi le vide bien que pour d'autres raisons. Là, aucune photographie n'accompagne le texte parce qu'il s'agit, dans la plupart des cas, de photos ratées. Dans le livre, l'image de la disparition du réel est doublée de la disparition réelle de l'image. Tout pacte référentiel s'y révèle une simple illusion.

Guibert excelle à embrouiller les frontières entre réalité et fiction et il dérouté le lecteur qui devient incapable de préciser le genre de son ouvrage. Marie Darrieussecq appelle ce procédé «le leurre» et elle le définit comme «ce masque séduisant que Guibert oppose à nos yeux de lecteur pour que nous empruntons les fausses pistes des genres définis, alors que toute son œuvre se promène avec ambiguïté entre fiction et document vécu» (Darrieussecq, 1995: 82). L'impossibilité de tri entre réalité et fiction rapproche la tentative autobiographique guibertienne de l'écriture autofictionnelle².

Tout comme l'avait déjà fait Rimbaud, l'autofiction nous apprend que «*Je est un autre*» et que, par conséquent, le récit de la vie n'existe pas en dehors des feintes de l'inconscient ou du langage. Le récit de la vie est toujours un roman. Marguerite Duras l'exprimait ainsi dans *L'Amant*: «L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne» (Duras, 1984: 14). L'identification de la voix narratrice avec l'auteur d'un ouvrage autobiographique, voire d'une

2 Un nouveau genre —ou du moins un nouveau terme générique— est né en 1977 avec le soi-disant «roman» *Fils* de Serge Doubrovsky: «Autobiographie? Non (...) autofiction». Le critique et romancier avançait en première de couverture un pacte romanesque qui allait être immédiatement brisé par la coïncidence d'identité entre auteur, narrateur et personnage. Deux ans auparavant cette ambiguïté avait été refusée par Philippe Lejeune.

autofiction, est un piège. Pas de pacte référentiel là où il n'y a pas de référent en dehors du langage. Pas de pacte autobiographique où il n'y a pas de vie. «On fait croire» que «je parle». L'autofiction dévoile le faux secret de l'œuvre, sa solitude essentielle. Elle parle du sujet qui parle. Elle parle d'un vide où, effectivement, «il n'y (a) personne».

Si, dans *L'Image fantôme* comme dans d'autres écrits de Guibert, on est invité à résoudre l'opposition entre réalité et fiction, c'est parce que l'auteur «fait croire» que son ouvrage joue sur cette limite tout comme il fait également croire qu'il s'agit d'un mélange de genres définis. Mais ceci est un leurre. *L'Image fantôme* ne pointe pas la réalité. Il pointe le vide dans le vide: il dit «je» —aussi bien dans l'absence du réel que dans l'absence de l'image, de l'essai, de l'autobiographie et du roman. Peut-être faudrait-il mieux dire virtualité du réel, de l'image, de l'essai, de l'autobiographie et du roman. Parce qu'en effet H.G. est une possibilité de nom propre, une possibilité de faire appel au réel à partir du texte. De même, les photos dont parle le narrateur sont toujours possibles mais, dans la plupart des cas, ratées ou même non prises invisibles car non-montrées. Le texte échappe ainsi au hiératisme de l'image. L'instant figé porte en lui l'essence d'un arrêt définitif auquel semble vouloir échapper l'ouvrage dans la prolifération des virtualités. Le texte fuit le caractère rigide des genres définis. L'autobiographie se voit elle aussi muée en autofiction: «je» se dit «il».

L'Image fantôme est une expérience dynamique: le sujet produit le discours qui le produit et prend soin de ne pas arrêter ce processus dans la suite des textes qui composent l'ouvrage. Il ne s'épuise jamais. En quatrième de couverture, une note avance la potentialité du roman: «Des personnages, en effet, apparaissent autour du narrateur, T., I., F., P., seulement initialés, mais qui pourraient être ceux d'un roman». La dédicace souligne cette même possibilité: «À T., échappé du roman général». À l'intérieur de l'ouvrage, maintes fois le narrateur fait appel au genre mais il coupe court à son développement: «Ceci n'est plus une photographie, c'est un roman» (Guibert, 1981: 86). Cependant le roman n'a pas lieu. Dans «Photo porno», le narrateur achète une revue dans l'espoir de tomber amoureux d'une image et il écrit, entre parenthèses: «(cela m'excite déjà d'un point de vue romanesque)» (Guibert, 1981: 100). *L'Image fantôme* serait écrit sous le signe de cet ajout. Il s'agit d'une écriture *romanesque* qui véhicule l'excitation face à l'image. Le narrateur renonce à l'objet sensible. Il se délecte dans son désir —de l'image, de l'autobiographie, du roman... Il se régale de ses propres fantasmes. Philippe Lejeune définit une forme indirecte du pacte autobiographique qu'il appelle «le pacte fantasmatique» et qui pourrait rendre compte de la tentative guibertienne: «Le lecteur est (...) invité à lire les romans (...) comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu» (Lejeune, 1975: 42). Chez Guibert il y a moins révélation d'un individu que d'un «je qui parle». *L'Image fantôme* est aussi l'image, l'essai ou l'autoportrait fantasmés et, sans doute, le fantasme même du roman. C'est en ce sens que son esprit est celui du mélancolique. Il n'est possible de posséder que ce que l'on a perdu à jamais: «La beauté,

comme le théâtre, est liée à l'éphémère, et à la perte, (...) elle ne se capture pas» (Guibert, 1981: 116).

Bibliographie

- Barthes, R. (1979): *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1980): *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris.
- Benveniste, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris.
- Caujolle, C.: «Hervé Guibert: l'écriture amoureuse de la photographie», in *Libération*, 24 septembre 1981, p. 25.
- Darriussecq, M. (1995): «La notion de leurre chez Hervé Guibert: décryptage d'un roman-leurre, *L'Incognito*», in Boulé, J.-P. (éd.): *Hervé Guibert*, numéro spécial de *Nottingham French Studies*, 34/1, 82-88.
- Doubrovsky, S. (1977): *Fils*, Éditions Galilée, Paris.
- Duras, M. (1984): *L'amant*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Guibert, H.: «Portrait d'une nation. La sociologie en visages d'August Sander», in *Le Monde*, 27 avril 1978, p. 15.
- (1981): *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1994): *La piqûre d'amour et autres textes*, Gallimard, Paris.
- Lejeune, Ph. (1975): *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Poivre d'Arvor, P.: «Entretien avec Hervé Guibert», *Ex-libris*, TF1, 7 mars 1991, (émission télévisuelle).

De «Aváyκη» a «Anarkia»

Antonio Niembro Prieto
Universidad de Oviedo

Con *Notre-Dame de Paris* nos encontramos ante una verdadera obra de arte que combina magistralmente la denuncia, la tradición, la ficción y la proyección hacia el futuro. Cualquiera que sea el valor histórico de esta reconstrucción del siglo XV plantea problemas de absoluta y rabiosa actualidad, en los albores del siglo XXI, como se puede apreciar en la adaptación llevada a cabo para la comedia musical de Luc Plamondon y Richard Cocciante. Solo las grandes obras, las obras maestras, tienen la capacidad de ser reescritas permanentemente, y de tratar problemas que tienen proyección, continuidad y vigencia en nuestros días. En palabras de G. Piroué: «Victor Hugo non seulement partage les illusions de son époque, mais il veut nous les imposer. Il dispose de notre présent. Et non seulement il est de son époque mais de toutes les époques fabuleuses: mythomane et mythologue. Il a annexé tout le passé» (Piroué, 1964: 9-10).

La novela *Notre-Dame de Paris* contrariamente a todas las demás obras del autor tiene por protagonista principal un edificio, la catedral de París. Este hecho reviste una importancia decisiva pues tanto los protagonistas humanos de esta obra, (Esmeralda, Frollo, Gringoire, Phoebus, Quasimodo), como sus acciones, sus vidas, sus ilusiones, y en algún caso, incluso su físico, giran en torno a la catedral. Los personajes están impregnados y atrapados por este edificio que transforma las experiencias personales, sus vidas, en un laberinto, un destino, al que no pueden escapar. «Aváyκη» da título al capítulo IV del séptimo libro y son las letras que Claude Frollo graba en mayúsculas, sobre el muro de su celda, sirviéndose de un compás (Hugo: 349), y ante las que su hermano responde que hubiera sido mucho más simple escribir «Fatum», ya que no todo el mundo entiende el griego. Quasimodo es una metáfora corpórea de la arquitectura, una reescritura de la piedra en el cuerpo humano; todos son prisioneros del destino pero la obra se centra de un modo especial en Esmeralda. Del mismo modo que Frollo contempla en su celda cómo una mosca es hecha prisionera en la red de una tela de araña a la que es atraída para posteriormente ser devorada, todas las intrigas melodramáti-

cas que desarrollan las aventuras de los personajes son atrapadas por este doble tejido arquitectónico y social simbolizado en la tela de araña que entretejen la arquitectura de la catedral y el laberinto de la ciudad. Las realidades, las costumbres, las preocupaciones, los fantasmas personales entran en relación con la arquitectura que toma forma en la catedral y su entorno. Palacios, plazas, calles, puentes son descritos con tal sensibilidad, con tal maestría que uno tiene la sensación de estar asistiendo a los acontecimientos que allí se suceden.

Con el título de la novela, el autor ha querido simbolizar el centro histórico y el centro geográfico de la ciudad, además de convertir el edificio en el escenario al que todos los personajes, las intrigas y los dramas están ligados de uno u otro modo.

Temporalidad-símbolo

Víctor Hugo para plasmar, para crear su obra, necesita poner en relación dos épocas y por ello elige un escenario que ya existía en el momento de la ficción, 1482 —reescritura del mundo representado— y que continúa existiendo en el momento de la escritura, 1830. Este escenario arquitectónico, este símbolo, que además con casi absoluta garantía se proyectará hacia el futuro, no es otro que Notre Dame de París. El modo en que el autor pone en relación la arquitectura y la literatura se encuentra también en la base de su pensamiento. Inmerso en un periodo de gran agitación social como consecuencia de una Revolución, es testigo del enorme espacio que se ha abierto entre las generaciones. Para salvarlo, los jóvenes tendrán que analizar el pasado y los mayores mirar hacia el futuro. En palabras del autor, la esperanza llegará «quand les vieux regarderont en avant et les jeunes regarderont en arrière». Después de la experiencia de la Revolución, el siglo XIX está condenado a proyectarse hacia el futuro pero mirando permanentemente al pasado pues la Revolución es un hecho del pasado. ¿Qué mejor método para poner en relación estos dos mundos, la Edad Media y la Edad Moderna, lo antiguo y lo moderno, que un escenario que trasciende ambos periodos, la arquitectura, Notre Dame de París?

La elección del año 1482 por lo tanto es muy significativa. El autor lo está viendo con los ojos de 1492, fijémonos en que tan solo varía una cifra. Se aproximan fechas decisivas: el descubrimiento de América, por un lado, y la aparición de la imprenta, por otro, provocarán un gran giro en la concepción del mundo y una auténtica revolución en el ámbito del conocimiento y de la cultura. Luis XI, cuyo hábil reinado contribuyó al hundimiento del sistema feudal, con el desarrollo de un sistema fiscal y una administración centralizada sobre un territorio cada vez mejor definido y apoyado en el surgimiento de un sentimiento nacional, se aproxima a su fin. Mientras muere el rey, agoniza la Edad Media y nace la Edad Moderna. El nexo de unión de los dos mundos en la novela será la arquitectura —Notre Dame— pero también dos periodos que se su-

perponen Edad Media-Renacimiento, el uno cuyo saber ha sido plasmado sobre las piedras, sobre los edificios y el otro cuyo saber será plasmado sobre los libros, la imprenta: «L'imprimerie tuera l'architecture. Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice» (Hugo, 1966: 237). Del primero habrá que saber descifrar todos los signos, todas las huellas. La arquitectura ha sido, hasta el momento, el libro de la humanidad. De ahí, la fascinación de Víctor Hugo por las inscripciones, por las vidrieras, por los edificios. Cada demolición supone un borrado de una parte de la historia de la humanidad. Pero la llegada de la imprenta trae consigo el libro que será la nueva arquitectura de la humanidad. Parafraseando a Hugo, el libro arquitectónico ya no pertenece a la religión, a Roma, al sacerdocio. Pertenece a la imaginación, a la poesía, al pueblo. En esa época existe, para el pensamiento escrito en piedra, un privilegio comparable a nuestra actual libertad de prensa. Libertad que va tan lejos como para que en determinados casos, un pórtico, una fachada, una iglesia presenten un sentido simbólico hostil al culto de la iglesia. Este libro pétreo no pudo ser quemado en la plaza pública del mismo modo que lo fueron los manuscritos. Aun así, con la imprenta: «La pensée est plus impérissable que jamais; (...) Elle passe de la durée à l'immortalité» (Hugo, 1966: 246-247).

Ideologías

Desde el punto de vista de ideológico también existe una superposición, se produce el tránsito de un periodo feudal que representa un poder antidemocrático a uno más democrático. Puede decirse que va tomando fuerza la idea de que la tradición, representada por la Edad Media, será sustituida por algo nuevo, la Revolución, la Edad Moderna, la República.

Las piezas más singulares de la arquitectura durante la Edad Media no hablan del pueblo y no se dirigen al hombre, tienen un carácter teocrático. El género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: «La maçonnerie et l'imprimerie, la bible de pierre et la bible de papier» (Hugo, 1966: 252). La Edad Moderna estará más representada por los valores de la libertad y de la pluralidad transmitidos gracias a la imprenta, al libro.

Víctor Hugo destaca esta permanente relación del tiempo de lo narrado (1482) y el tiempo de la escritura (1830), que maneja con absoluta maestría en su nueva concepción de la novela, así como las constantes e innumerables denuncias sobre el abandono del patrimonio arquitectónico a lo largo de la obra. El narrador es un amante de la arquitectura tradicional de la ciudad, de sus tejados, de sus torres, de sus flechas, de sus campanarios, de sus chimeneas, de sus calles y plazas, de sus puentes, que son la historia del primer periodo. «Vue du Paris qu'on découvrirait du haut de ses tours» (Hugo, 1966: 165). Es además de un crítico denunciador del abandono en que se encuentra, un verdadero luchador por su conservación. Todo ello debidamente aderezado con un exquisito entrelazado de los elementos narrativos y dramáticos, entre los hechos y la ficción, creando «ce mélange», «cette hybridité» tan característicos de este modo de concebir la nueva novela.

Así en el libro tercero de *Notre-Dame de Paris* tenemos una de las innumerables referencias a la catedral, que deja ver esa gran sensibilidad por el patrimonio arquitectónico y su constante protagonismo: «Mais, si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que les hommes ont fait subir au vénérable monument» (Hugo, 1966: 155).

O muestras de la presencia de esos dos tiempos que permanentemente entran en acción en «la grand'salle» del libro primero:

S'il pouvait nous être donné à nous hommes de 1830 de nous mêler en pensée à ces Parisiens du quinzième siècle et d'entrer avec eux (...) dans cette immense salle du Palais, si étroite le 6 janvier 1482, le spectacle ne serait ni sans intérêt ni sans charme, et nous n'aurions autour de nous que des choses si vieilles qu'elles nous sembleraient toutes neuves. (Hugo, 1966: 39-40)

O bien en el libro tercero, capítulo II, donde de manera clara vuelve a plasmar la misma temporalidad: «Le Paris d'il y a trois cent cinquante ans, le Paris du quinzième siècle était déjà une ville géante. Nous nous trompons nous autres parisiens sur le terrain que nous croyons avoir gagné depuis. Paris, depuis Louis XI, ne s'est pas accru de beaucoup plus d'un tiers» (Hugo, 1966: 165).

A veces, expresa una profunda desilusión y desesperanza cuando lo inevitable ha ocurrido y, consecuentemente, produce vacíos que privan a las generaciones futuras del placer de contemplar una obra singular que su imaginación se ve obligada a recrear:

Il est certain que si Ravillac n'avait point assassiné Henri IV (...). Le vieux Palais serait encore debout avec sa vieille grand'salle; je pourrais dire au lecteur: Allez la voir (...) il reste bien peu de chose aujourd'hui, grâce à cette catastrophe, (...) de cette première demeure des rois de France, de ce Palais aîné du Louvre (...). (Hugo, 1966: 41-42)

Esta permanente puesta en escena de estos dos tiempos es también la reconciliación entre la antigua y la vieja sociedad que tiene lugar en su época: la conjugación de la idea monárquica y el principio de la soberanía popular para resolver el lacerante conflicto de principios del siglo XIX y que posibilita una evolución progresiva hacia la democracia.

Personajes

Esta interacción, esta mezcla de estilos y de formas, esta superposición se hace patente también en los personajes. Gringoire es una mezcla entre lo clásico y lo romántico. Así dice de él: «Je ne sais quoi d'intermédiaire entre l'esclavage et la liberté qui plaisait à Gringoire, esprit essentiellement mixte, indécis et complexe (...). Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique!» (Hugo, 1966: 113).

En Quasimodo también podemos hablar de esta «hybridité», medio hombre medio animal, en el que las fronteras entre el ser humano y el animal parecen haber desaparecido, en el que los cánones de belleza y fealdad son transgredidos llegando a producir una unión perfecta en la que se conjuga la belleza interna y la fealdad externa, la agilidad y el coraje con la deformidad de sus extremidades:

Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant (...) de larges pieds; des mains monstrueuses, et avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage, étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner. (Hugo, 1966: 89)

Y qué decir de Frollo separado desde su más tierna infancia de su familia, siempre enclaustrado, sin otro afecto que el de los libros, pasando sucesivamente de la teología al derecho, a la medicina y a las artes liberales. Este párroco descubrirá el afecto humano, al quedar huérfano de padre y madre como consecuencia de la peste. Este hecho le obliga a hacerse cargo de su hermano menor y convertirse en cabeza de familia a los diecinueve años de edad. Él, que no había conocido otro amor que el de los libros, descubre algo nuevo. Su hermano hace surgir en él ese sentimiento de afecto que hará posible que más tarde sienta compasión por ese niño abandonado en el atrio de la catedral, mitad humano, mitad animal, ese monstruo humano, Quasimodo, y acabe recogiénolo y educándolo. En Frollo tenemos también por lo tanto esta mezcla de sacerdote hierático, representante del poder eclesiástico, y de cabeza de familia protector: «Il se jeta donc dans l'amour de son petit Jehan avec la passion d'un caractère déjà profond, ardent, concentré». La frialdad jerárquica que trasmite su persona, su cargo, es la misma que trasmite el propio edificio, la catedral. Esa compostura comienza a resquebrajarse cuando afloran los sentimientos de ternura y de protección hacia su hermano, tan pequeño y ya huérfano, sentimientos que el pueblo llano manifiesta de una manera natural —los mismos que manifiesta Esmeralda al darle de beber a Quasimodo después de haber sido torturado en la rueda— tan distintos del aspecto austero y glacial de Frollo, tan distintos de esa virtud escarpada e inaccesible.

El título

¿Por qué «Αυάγκη» y «Anarkia»? Hemos elegido estos dos términos para evocar respectivamente la novela *Notre-Dame de Paris* y su adaptación a la comedia musical. «Αυάγκη» es el término griego que se puede traducir por «fatalidad», es el destino al que se encuentran encadenados tanto Esmeralda como Frollo o el mismo Quasimodo y del que no pueden escapar. También da título al capítulo IV del séptimo libro de *Notre-Dame de Paris*.

«Anarkia» es el nuevo término elegido para la comedia musical que da nombre al quinto cuadro del primer acto. El gran espectáculo musical, adaptación de *Notre-Dame de Paris*, comienza en Cannes el 19 de enero de 1998 cuando una versión corta de una hora de duración es lanzada ante una reunión de profesionales de la música. El gran éxito del CD es seguido por el del espectáculo instalado en el Palacio de Congresos de París lo que provocará no solo la gira del mismo por territorio francés sino el consiguiente salto al Quebec y a los Estados Unidos. En conjunto, la comedia musical es una reescritura de la novela, obra del letrista Luc Plamondon, quebequés, y del compositor franco-italiano Richard Cocciante. La canción de este cuadro resume la historia de amor entre Gringoire y Esmeralda. Esmeralda salva a Gringoire de la muerte y para ello debe casarse con él, según el rito egipcio (gitano).

Aquí la palabra griega representa la reescritura de lo medieval, la Edad Media, pero también la obra en su conjunto y «Anarkia», por otro lado, representa el nuevo milenio, el presente, la adaptación de la novela a la comedia musical.

Así pues nos hallamos ante una dicotomía «lo antiguo» frente a «lo nuevo», «Ανάγκη» como emblema del mundo medieval representado, como emblema gráfico, como inscripción pétrea en las catedrales, como ejemplo de la literatura de la arquitectura, que se desvanecerá frente a la nueva literatura que surge de la imprenta. Es también símbolo de esta arquitectura, cuyas torres y flechas apuntan hacia el cielo, hacia Dios. Es por lo tanto la teocracia, el gobierno de Dios, la verdad, el verbo, la unidad, la unidad de Francia y el propio Víctor Hugo como símbolo de esa unidad, de la patria: «Depuis l'origine des choses jusqu'au quizième siècle l'architecture c'est le grand livre de l'humanité» (Hugo, 1966: 238). Con la imprenta, parafraseando al autor, el pensamiento se hace más imperecedero que nunca. Pasa de la duración a la inmortalidad.

Con «Anarkia» podemos comprobar cómo la interpretación del término es capaz de cambiar la propia palabra en un claro ejercicio intertextual. Cuando en la canción del quinto cuadro de la *comédie musicale* Gringoire le dice a Frollo que acaba de encontrar una inscripción («Anarkia») sobre una piedra «au de-là de la galerie des Rois» y le pregunta lo que quiere decir, él le responde que esta palabra griega quiere decir «fatalité». Aquí Frollo está mintiendo, está manipulando, está dividiendo, ya que el significado de anarquía es «sin gobierno», luego es una inconsecuencia que probablemente utiliza para contraponer y definir dos mundos, dos periodos. Está contraponiendo frente a verdad, mentira. Frente a unidad, pluralidad y escisión. Frente a lo antiguo, lo nuevo. Frente al gobierno de Dios, el gobierno del hombre «sin gobierno». Frente a todo el periodo histórico que abarca la novela, el nuevo milenio.

Habíamos dicho que «Ανάγκη» evocaba también la novela *Notre-Dame de Paris* en su conjunto. Como ejemplo de novela histórica Víctor Hugo reescribe la Edad Media y el Renacimiento y refleja claramente toda la problemática de

su tiempo. Utiliza los valores que estaban en conflicto, los de un romanticismo humanitario, para reflejar su propia sociedad. Con la adaptación de la comedia musical volvemos a utilizar el mismo escenario y los mismos personajes, aunque de un modo reducido, para plasmar la problemática actual, la del nuevo siglo, la del nuevo milenio.

Veamos algunos ejemplos de cómo se establece esta relación temporal y la representación de las ideas mencionadas en la *comédie musicale*. El descubrimiento del Nuevo Mundo, del nuevo continente, de la Edad Moderna pasará a ser el del nuevo milenio que se avecina: «À Florence on raconte que la Terre serait ronde et qu'il y aurait un autre Continent dans ce monde». El Nuevo Testamento es reescrito por Lutero, «Luther va réécrire le Nouveau Testament et nous sommes à l'aube d'un monde qui se scinde». La escritura de la arquitectura representada por el Nuevo Testamento frente a la imprenta plasmada en Lutero y Gutenberg: «Un dénommé Gutenberg a changé la face du monde/De nouvelles idées qui vont tout balayer». Las escuelas y las bibliotecas frente a las catedrales, el hombre frente a Dios: «Les livres des écoles tueront les cathédrales/La Bible tuera l'église et l'homme tuera Dieu/ceci tuera cela»¹.

Para Víctor Hugo la invención de la imprenta es el mayor acontecimiento de la historia. La Revolución madre. La reescritura de la Biblia por Lutero acaba con la unidad de la iglesia. Surge la división, el pluralismo. Por lo tanto, una nueva versión de la propia Biblia comienza a socavar el poder teocrático, el poder de la jerarquía eclesiástica. Ese poder está representado en el escenario de la comedia musical por el gran muro de la catedral desde donde Frollo, miembro de esa jerarquía, contempla a los sin papeles entre los que se encuentra Esmeralda. En palabras de Hugo, el libro de la arquitectura ya no pertenece a la religión, a Roma, al sacerdocio, pertenece a la imaginación, a la poesía, al pueblo. Del mismo modo, Frollo, desde su celda entre las torres de la Notre Dame, contemplaba les «bohémiens sur la Place de Grève» y la pequeña gitana que bailaba acompañada de su cabra cuando el libro de la arquitectura pertenecía al poder eclesiástico.

A las puertas del siglo XXI, en 1999, este muro que representa la catedral de París, es un símbolo de la gran valla interpuesta entre el mundo desarrollado, el mundo occidental y el resto. Es una frontera económica, cultural y física que se yergue entre los dos mundos y que los guardianes tratan de preservar frente a los ataques de los desheredados. No es casual que Clopin, el rey de la «Cour des Miracles», tenga la piel morena. Es el jefe de los marginados, «les étrangers», «les sans papiers», «les va-nu-pieds», «les sans domicile», «les émigrés», que piden asilo antes las puertas de la catedral, es decir, ante las puertas del mundo desarrollado. Ellos son «les bohémiens», «les brigands», et «les badauds» de *Notre-Dame de Paris* que permanecían fuera de la ciudad. Esa gran muralla es la Catedral, es Notre Dame de París, es Fran-

1 Prólogo del Acto II de la comedia musical.

cia, es el país en el que se quieren integrar los nuevos habitantes francófonos o no, con múltiples acentos, con físicos diferentes —casi todos los actores son extranjeros—, pero también ellos son la población del nuevo milenio, de la globalización. Es el mestizaje, la «hybridité» de ideas, de razas, de religiones. Es el laicismo, el agnosticismo, el ateísmo.

Es evidente que Luc Plamondon y Richard Cocciante aprovecharon para la adaptación de la comedia musical el paralelismo que se podía establecer entre el fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, es decir, el surgimiento del nuevo mundo y el momento de la propia representación, 1999. Fin de siglo, un tiempo de cambios, de revoluciones, apocalíptico para unos y esperanzador para otros, un modo particularmente adecuado de adaptar el espíritu de la obra de Víctor Hugo en la que juega conscientemente entre el pasado histórico y el momento de una escritura, en el que la letra se graba en un monumento de papel.

Bibliografía

- Hugo, V. (1966): *Notre-Dame de Paris 1482*, (ed. S. de Sacy), Gallimard, París.
Piroué, G. (1964): *Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu*, Denoël, París.
Grimaud, M. (ed.) (1984): *Victor Hugo 1*, Minard, París.
Brombert, V. (1985): *Victor Hugo et le roman visionnaire*, PUF, París.
Balmand, P. (1992): *Histoire de la France*, Hatier, París.
Barrère, J.-B. (1967): *Victor Hugo*, Hatier, París.

«Cherchant les Indes, nous dûmes inventer l'Amérique»¹ ou comment la mise en scène d'*Amphitryon* de Kleist aboutit à une adaptation de Michèle Fabien

Dominique Ninanne
Universidad de Oviedo

Lorsque l'Ensemble Théâtral Mobile (E.T.M.) décide de monter un *Amphitryon* en 1991, c'est la version de 1807 de Heinrich von Kleist qu'il choisit. Cet *Amphitryon*, en effet, soulève des enjeux de l'E.T.M. affirmés depuis la mise en scène de *Hamlet-Machine* de Heiner Müller en 1978: «Ça parle au lieu d'agir (...). Kleist joue avec la parole, Kleist joue avec le théâtre» (programme d'*Amphitryon*, 1991: 3). Cependant, lorsque le groupe théâtral dirigé par Marc Liebens entreprend de monter la comédie de Kleist, il comprend que sa lecture dramaturgique est trop éloignée du texte de l'auteur: «On avait projeté, un peu à tort et à travers, trop d'athéisme, surtout, je crois, et trop de 'libération sexuelle'» (Fabien, 1996-1997: 143); au fil des répétitions, surgira un nouveau texte: *Amphitryon* de Michèle Fabien, d'après Heinrich von Kleist.

L'auteur allemand, souligne Fabien, serait le premier à s'être soucié d'Alcmène, le «personnage de la femme abusée malgré elle» (Fabien, 1999: 75). À ce niveau, Kleist se détache de sa source première, l'*Amphitryon* de Molière, en insufflant une parole à Alcmène: elle tente de mettre en mots ce que son corps a vécu pendant la nuit, elle doute d'elle-même, de son mari, de la nuit qu'elle vient de passer², elle souhaite vivre avec Amphitryon et non le dieu révélé³ et au terme de la pièce, exprime sa désillusion d'avoir été trompée et

1 Fabien (1996-1997: 142).

2 Acte II, scène 4 d'*Amphitryon* de Kleist: dans cette scène, absente chez Molière, Alcmène est consciente de s'être trompée ou d'avoir été trompée en découvrant que le bijou offert par son mari s'est transformé (l'initiale du diadème n'étant plus «A» d'*Amphitryon*, mais «J» de Jupiter).

3 Acte II, scène 5 d'*Amphitryon* de Kleist: Jupiter, sous les traits d'*Amphitryon*, annonce à Alcmène qu'un dieu l'a honorée la nuit passée, ce qui ne l'enchantait guère. Chez Molière, Alcmène ne se rendra compte de l'abus du dieu qu'à son apothéose, à la fin de la pièce.

d'être bientôt mère: «Ach», c'est-à-dire «Hélas», «Ah» conclut-elle. Michèle Fabien prolonge le déplacement de perspective opéré par Kleist; pour Yannic Mancel, la dramaturge effectue un «décentrement» (Mancel in Birmant, 1999: 17) quand elle relit les mythes fondateurs en mettant en lumière le personnage féminin occulté: c'est en 1981 Jocaste au lieu de Œdipe (*Jocaste*), c'est dix ans plus tard Alcène au lieu d'Amphitryon (et de Zeus). Le décentrement sera féminin, mais aussi théâtral, Fabien interrogeant un théâtre canonique déjà défait par Kleist sur la scène du théâtre.

Chez Kleist, Jupiter, sous la forme d'Amphitryon, s'impose comme dieu tout-puissant, «vainqueur» (Kleist, 2001: 393) d'Alcène et est venu chercher auprès d'elle «le bonheur» (Kleist, 2001: 374). Dès le début du texte de Fabien, au sortir de la nuit, Hermès nous apprend que Zeus est un dieu défaillant, sans savoir, qui se demande ce qu'est le désir et la jouissance d'une femme, ce que corroborera plus tard le dieu lui-même. Par ailleurs, Alcène tente de mettre en mots la nuit écoulée et la jouissance qu'elle y a connue. Le discours kleistien féminin marqué par la convenance («tous les transports de mon cœur ardent», Kleist, 2001: 410) ou la neutralité («Ce que je ressens», Kleist, 2001: 392) fait place, chez Michèle Fabien, à un langage qui exprime le corps, les sens exacerbés par la rencontre avec l'autre, dans un magma de liquides et de chaleur:

Alcène: Le devoir conjugal, mais c'est la moiteur, la main qui griffe, la peau qui s'abolit, les yeux qui voient mais ne regardent plus, les odeurs mélangées, et mon cri, et le tien, et les cernes du lendemain, «inconvenants» (...). (Fabien, 1993: 121)

Alcène: (...) il y eut moins de mots, mais plus de regards, et deux peaux. Tu tremblais un peu, comme si la guerre t'avait fait perdre l'habitude de mon corps... Alors, ce fut comme une nouvelle première fois, qui n'en était pas une. J'aime. (Fabien, 1993: 137)⁴

Après la nuit partagée avec Zeus/Amphitryon et surtout après le départ de celui-ci, une sensation d'étrangeté envahit l'Alcène de Fabien. Le rapport conflictuel au langage, déjà éprouvé par le dieu, mal à l'aise dans l'usage des mots des hommes, l'atteint aussi et ne cessera de s'accroître au fil de la pièce: les mots sont «trop petits» (Fabien, 1993: 136), «étranges» (Fabien, 1993: 144), inadéquats au réel, ils la «terrifient» (Fabien, 1993: 146); danger des mots qui hante le théâtre de Fabien. La princesse thébaine dit aspirer à s'évader du réel et les rêves qu'elle fait la plongent dans la paix d'un jardin inhabité, composé d'arbres et de verdure. Elle réitère aussi avoir connu par cette nuit

⁴ Le discours d'Alcène, relatant ce réel si beau, fait écho à un rêve de Jocaste; dans l'ultime partie de la pièce intitulée *Utopie au théâtre* en effet, Jocaste s'imagine la rencontre avec un «vous», la rencontre qu'elle n'a eue avec aucun homme —une rencontre des sens (le contact des épidermes qui frémissent, le regard se substituant à la parole), de désir et de plaisir (Fabien, 1995: 37-38). Dans les deux cas, la jouissance est davantage de l'ordre du tactile que du scopique (et serait, selon Luce Irigaray, proprement féminine).

passée une non-vie dont elle ne voudrait plus sortir. À ces impressions étranges, la dramaturge va mêler peu à peu nombre d'éléments religieux et faire éclore l'Annonciation d'un Sauveur qu'elle avait lue dans le mythe antique réécrit par Kleist (Fabien, programme d'*Amphitryon*, 1991: 4). De même que l'ange Gabriel a *annoncé* à la Vierge l'arrivée d'un Sauveur, une présence indéfinissable a averti Alcmène du retour d'un amant qu'elle ne sait pas encore être divin; une présence l'a inondée (encore des fluides), comme le Saint-Esprit, avait promis Gabriel, allait recouvrir la Vierge de son ombre pour la féconder.

La scène 7 du texte de Michèle Fabien mérite une attention particulière, car elle déploie des enjeux fondamentaux de la pièce et de l'art théâtral de la dramaturge. Cette scène, à l'origine du cru de Kleist, est celle de la découverte par Alcmène et sa servante Charis du changement d'initiale survenu au bijou. Fabien constate que bien que Kleist pense sa pièce comme une comédie —*Amphitryon. Une comédie d'après Molière*—, ce souci de catégorisation est démenti au fil du texte. En effet, l'auteur allemand trouble les conventions théâtrales, souligne-t-elle: «Sa pièce tient à la fois du rêve et du cauchemar: la confrontation comique s'y révèle aussi impossible que l'affrontement tragique. Le plaisir du dieu produit un véritable désastre, d'ailleurs le traditionnel «retour à l'ordre» du dénouement n'apaise qu'à moitié les principaux intéressés» (Fabien, 1993: XI).

Les personnages ne joueraient pas non plus leur rôle puisque par exemple, Alcmène ne cesse de penser à Amphitryon dans les bras du dieu et que ce dernier perd ses attributs divins quand il met en doute son identité. Que devient cette (pseudo-)comédie sous la plume de Michèle Fabien? L'auteure abandonne la structure en trois actes de la comédie et articule 11 scènes autour du «cauchemar» (Fabien, 1993: XVI) de personnages qui vivent sur le mode de l'étrange, du mal-être leur identité, leur rapport au corps et au langage. Ce cauchemar, écrit Fabien, est avant tout un cauchemar au théâtre. Si les personnages de Kleist ne remplissent pas de façon attendue leurs emplois, les personnages de Fabien sont —mise en abyme du théâtre— des comédiens qui se décident à interpréter des personnages; le texte commençant par la didascalie suivante:

Ce sont des acteurs, c'est une troupe, emplois classiques: le père noble, la jeune première, le jeune premier, la duègne, le messager et le valet... Ils doivent jouer Amphitryon, l'ont fait, il y a très longtemps. Ne sont plus très sûrs aujourd'hui de la pertinence de la chose. Ils se concertent un temps, s'apprêtent à saluer; ils ne salueront pas. Le public est là, il attend. Le valet se décide, il jouera le rôle de Sosie. (Fabien, 1993: 111)

Ils sont vêtus de noir, «comme d'avoir porté le deuil d'un autre théâtre venu avant, et qui se serait perdu aujourd'hui; un théâtre de situation, avec des rôles, des personnages, des scènes à faire... qu'il aurait fallu 'restaurer'!» (Fabien, 1993: XVI). L'intrigue se déroule selon les grandes lignes dessinées par Kleist, mais l'illusion théâtrale continue d'être niée puisque tous ces co-

médiens/personnages sont continuellement présents sur scène. Par ailleurs, par l'utilisation du chœur, la dramaturge réfléchit au théâtre et c'est ici qu'il me faut revenir à la scène 7. Alcène —la comédienne jouant le rôle d'Alcène— s'affronte directement aux comédiens. Ceux-ci (nommés l'interprète de Charis, l'interprète de Zeus, etc.) renvoient aux acteurs qui forment un «Chœur» (Fabien, 1993: 142) et qui observent le bijou, constatent que son initiale n'est pas celle d'Amphitryon et enfin essaient d'aider une Alcène qu'ils vouvoient (s'ils sont au courant de sa situation, ils établissent une certaine distance vis-à-vis d'elle) à accoucher d'une parole. Ils lui posent des questions et la mettent en confiance pour l'inciter à se soulager, parler; comédiens/non-personnages, ils ont recours aux répliques interrogatives du théâtre pour déclencher la prise de conscience d'Alcène et faire avancer la pièce.

Lors de cette même scène, Alcène va effectivement accoucher d'une parole au cours de laquelle elle raconte avoir ressenti une béatitude édénique, semblable à celle qui aurait précédé la violation de l'arbre de la connaissance. Mais de cet Éden au-delà des vicissitudes de la vie, de ce paradis de la fusion des êtres que son visiteur nocturne lui a apporté, elle décide de se détourner; Alcène exige de se «reprandre» comme individu, séparé de l'autre, et pour cela, elle préfère son Amphitryon de tous les jours:

Alcène: Si j'essaie de la raconter, cette nuit, les mots qui viennent sont étranges. (...) Il était beau, comme si je l'avais inventé dans un rêve. De même, on aurait dit que je n'étais plus moi tout à fait, c'était comme si je me fondais en lui, comme s'il m'emmenait au-delà de la terre, au-delà de la guerre, comme si le temps s'abolissait, comme si on acceptait la mort parce qu'elle serait devenue autre chose. (...) Il était comme une peinture, de celles qu'on regarde troublée sans savoir ce qu'on voit, parce que c'est autre chose qui vous vient dans les yeux et parce que c'est cette autre chose qui regarde, qui vous parle sans mots et vous transporte bien plus loin que la petite personne que vous êtes. On n'est plus que dans une beauté qui abolit l'horreur du monde; on ne sait plus rien de la vie, rien de la mort, rien du bien, rien du mal, rien du temps. Là, c'était agréable, mais à présent que je le dis, c'est angoissant! Et j'ai eu tant de peine à sortir de cette nuit, à reprendre ma vie, la lumière et le temps. (...) Suppose qu'il ait raison, et qu'il n'ait pas été Amphitryon... Non! Moi je ne veux pas. C'est Amphitryon que je veux, mes jours, mes nuits, ma vie, ma naissance et ma mort; ma mémoire. Avec lui, je suis moi sur terre. (Fabien, 1993: 144-145)

De cette tentative de dire fondamentale d'Alcène, résonnent d'autres pièces de Michèle Fabien. C'est *Sara Z.* (1982) surtout, réécriture de *Sarrasine* de Balzac lu par Barthes, qui préfigure *Amphitryon* par sa mise en perspective de l'identité du sujet, la rencontre avec l'autre et le rôle du théâtre. Sara Z. est confrontée au chant du castrat Zambinella et la rencontre, derrière de lourdes tentures qu'elle écarte, dans une pièce d'intense lumière (lieu implicitement théâtral) est étrange: pénétrée dans son corps par l'autre (la voix), elle se sent devenir soi, «coupée et réunie» (Fabien, 2000: 71) et transportée dans un ailleurs au-delà du bien et du mal. À la fin de la pièce, le castrat dé-

voile au narrateur et à Sara Z. le tableau le représentant. Là où le narrateur ne voit qu'un «corps blessé, troué, mutilé, monstrueux» (Fabien, 2000: 108), Zambinella pointe «là où manque ce sexe à quoi vous tenez tant.» (Fabien, 2000: 108-109), c'est-à-dire, «ce lieu théâtral à quoi se réduit sa vie de voix fascinante» (Quaghebeur, 2000: 167). Sara Z. commentera aussi la peinture, redoublant ainsi les mots qu'elle avait tenté de poser sur l'expérience du chant et annonce Alcmène:

Sara Z.: Voyez la toile... regardez-là, regardez-là avec des yeux qui aiment voir. Ici, nous ne sommes pas avant les mots, nous sommes après. Peut-être cela, la fange dont vous parliez... mais elle a disparu en tant que salissure. Elle devient beauté, lumière. Ici, les mots d'amour, de haine, de beau, de laid, de clair, d'obscur, de confiance, de terreur, ces mots ne conviennent plus. Ils sont devenus petits et stupides. Le mot de corps, aussi, est à jeter, et puis, peut-être aussi celui de mort. Ici, c'est autre chose et c'est ailleurs. Voyez, on dirait que c'est l'intérieur de son corps qui est représenté; là où personne ne voit jamais là où il n'y a pas de machine pour y regarder à sa place, là où ça crie différemment, là où ça vibre et vit sans que notre tête décide, sans que nos mots le disent, sans que même nous sachions, parfois. Là où hurler et se taire peuvent être pareils, là où ça souffre et ça jouit hors de nous, avant nous ou après. (Fabien, 2000: 109-110)

Dans les deux pièces se pose la question de l'identité [«Où se rejoindre soi-même?», soulignait Marc Quaghebeur (2000: 165)] dans le théâtre et par un théâtre désigné comme tel. Il y a explicitement rejet de la fusion/destruction. Mais en même temps, à travers le recours au motif de la peinture, s'expriment l'entrée du sujet dans l'autre et le transport vers un ailleurs de *beauté* difficilement exprimable en mots, au-delà de binômes antithétiques (le bien et le mal, la jouissance et la souffrance, etc.). Cette expérience renvoie à l'horizon théâtral de Fabien comme possible rencontre du «je» avec lui-même. En effet, au commentaire de Sara Z. sur la peinture, le narrateur ajoute «Là où nous pourrions enfin nous rejoindre nous-mêmes... Il me semble que nous pouvons partir, à présent, si nous le voulons; mais nous pouvons aussi rester» (Fabien, 2000: 110). Curieusement, si Alcmène rejette catégoriquement celui qui l'a visitée la nuit contre le véritable Amphitryon pour être à elle, c'est inconsciemment, et j'anticipe ici la fin de la pièce, qu'elle choisira pourtant le dieu, le «Z»⁵.

À la scène du bijou succède chez Kleist et Fabien un épisode où le dieu, toujours sous l'apparence d'Amphitryon, révèle à Alcmène que Zeus l'a honorée la nuit passée. L'Alcmène de Fabien, contrairement au personnage de Kleist, refusera d'abord le bonheur de son élection (elle n'envie pas Callisto,

5 L'Alcmène kleistienne découvre, dans le bijou, un «J»; le personnage de Fabien, un «Z», la lettre prohibée, «la lettre de la déviance» (Barthes, 1970: 113). Lettre que l'auteure rétablit dans d'autres œuvres encore: «Sauza, Sazo, Sadone, Sado, Sade. Je chanterai la litanie d'un nom qui ne se perdra plus», dans *Notre Sade* (Fabien, 2000: 113), Sara Z. qui se substitue à Saraşine. C'est moi qui souligne.

Europe, Léda, «les grandes élues» du dieu car «le nom de mères qu'il leur a donné les ont dépossédées de leur corps de femmes.» (Fabien, 1993: 148). Quant au dieu suprême, selon Kleist, il a «goûté» de la condition d'homme en éprouvant de la jalousie envers Amphitryon. Chez Fabien, il se perd d'autant plus qu'il reconnaît avoir expérimenté et *su* pour la première fois, par Alcmène, la jouissance des corps et dans un même mouvement, la condition de mortel et ses limites, ce qui est à la fois jouissif et insupportable. Il proposera alors à Alcmène de connaître la Rédemption, de retourner au paradis perdu, à un Éden cette fois nettement identifiable:

Zeus: Il existe un jardin d'herbes, de fleurs et d'arbres (...) où ne poussent ni la peur, ni l'horreur, je t'y emmènerai, et le monde avec nous, hors du bien, hors du mal, où les hommes n'auront plus cette fatigue à laquelle il faut échapper. (Fabien, 1993: 147)

Alcmène décrète qu'elle accepte Zeus, qu'elle l'aime, qu'elle aime le paradis, l'Éden biblique et le serpent et «le risque de son venin» (Fabien, 1993: 150) dans lesquels il se trouverait. La mortalité que Zeus a éprouvée au cours de la nuit lui fait horreur alors que pour la femme au contraire, ce sont précisément cette faille de l'être humain et sa liberté, ses choix qui constituent sa beauté; peu importe l'espoir de la Rédemption. Alcmène la Vierge devient alors pour le dieu Ève ou le serpent tentateur, elle représente le désir qu'il réprime, la mortalité, l'histoire qu'il craint. La confrontation entre Alcmène et Zeus se clôt par une question du dieu tourmenté: que ferait Alcmène si apparaissait Zeus L'Alcmène de Fabien s'identifiant à la Vierge se soumet en répondant: «Je me prosternerai, pleine de grâce...» (Fabien, 1993: 151). Zeus, déçu de la réponse, tente à plusieurs reprises de prendre à-bras-le-corps le langage avant de parvenir à formuler la question qui le hante: «Penser que c'est Amphitryon qui se tient devant toi, alors que ce serait le dieu?» (Fabien, 1993: 152), finira-t-il par dire. Alcmène, telle la princesse kleistienne, répond que Zeus serait le dieu vénéré et qu'Amphitryon resterait pour elle Amphitryon. Mais avant cette réponse, elle précise qu'au cas où aurait disparu Amphitryon, elle suivrait le dieu, le dieu de la nuit de la jouissance ajoute Fabien; et Alcmène anticipe verbalement son erreur finale.

La fin de la pièce met en présence les doubles et Alcmène. Amphitryon, chez Kleist comme chez Fabien, attend de recouvrir son identité par la reconnaissance d'Alcmène. Cette dernière va choisir celui qu'elle croit être son époux et chez Fabien, se justifie longuement. Elle se trompera et désignera en fait l'être du corps, Zeus, celui qui lui a apporté un au-delà qu'elle n'a pu décrire que sur le mode de la négation. Et pourtant, en se tournant vers lui, elle répète rejeter la complétude qui l'a perdue, la béatitude, le Salut; elle revendique la vie et la mort, la jouissance et la souffrance, dans la liberté, et un futur pour son couple. Le «contentement divin» (Kleist, 2001: 488) de Zeus qui s'est révélé disparaît chez Fabien: ce qu'il a connu est une joie mortelle (et reste l'impossibilité de le dire); divine, sa mission est un échec et il doit par-

tir. Par ailleurs, alors que dans les versions de Molière et de Kleist, Amphitryon demande à Zeus un fils, ce sera le dieu lui-même, chez Fabien, qui devra l'imposer. Mais l'annonce de la naissance d'un Rédempteur laisse Amphitryon perplexe —«Un fils?» (Fabien, 1993: 163), dit-il— et Alcèmène est visiblement désespérée: «Ah», comme chez Kleist, sera son dernier mot. «Il est fini le temps où le retour à l'ordre accomplissait sur le théâtre la volonté d'un Dieu!» (Fabien, 1999: 75); il ne cesse de mourir le bel animal théâtral.

«Et quoi faire, et que dire?» (Fabien, 1993: XVII) se demandait la dramaturge, à l'instar de son Sosie qui commence la pièce, à propos des codes moraux et esthétiques des intertextes qui ont façonné le mythe d'*Amphitryon*. «Du théâtre peut-être» (Fabien, 1993: XVII): un théâtre de parole certainement de mise en question et déconstruction, qui n'a de cesse, au fil des textes de Fabien, de s'immiscer au cœur du sujet.

Bibliographie

- (1991): Programme d'*Amphitryon*.
- Barthes, R. (1970): *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris.
- Birmant, J. (1999): «Un décentrement au féminin. Entretien avec Yannic Mancel», *Alternatives théâtrales*, 63, 17-21.
- Fabien, M. (1991): «Première approche: brouillages et questions», *Le journal du Théâtre National*, 10, (septembre).
- (1993): *Plaute-Amphitryon, Amphitryon-Fabien*, Didascalies, Bruxelles, (avec une introduction de Fabien, M.: «D'un Amphitryon, l'autre...», V-XVII).
- (1995): *Jocaste. Déjanire. Cassandre*, Didascalies, Bruxelles.
- (1996-1997): «Bancs d'essais», *Alternatives théâtrales*, 52-54, 141-143.
- (1999): «Post 'mythum', omne animal triste...», *Textyles*, 16, 75-78.
- (2000): *Charlotte, Sara Z., Notre Sade*, Éditions Labor, Bruxelles.
- Kleist, H. von (2001): *Théâtre complet*, Actes Sud, Arles.
- Lemahieu, D. (septembre 1991): «Du Théâtre du Parvis à la mise en scène d'*Amphitryon*, Marc Liebens et Michèle Fabien racontent...», *Le journal du Théâtre National*, 11, (septembre).
- Quaghebeur, M. (2000): «Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien», in Fabien, M.: *Charlotte, Sara Z., Notre Sade*, Éditions Labor, Bruxelles, 151-177.

De «Flytemnestre» à «Samsonge».
Histoire d'une réécriture ou le jeu de l'imbrication
chez Cixous

Amelia Peral Crespo
Universidad de Alicante

Charles Perrault écrit *La Belle au bois dormant* alors que la belle dormait réellement dans son bois. Hélène Cixous a écrit dans *La jeune née* (Cixous et Clément, 1975: 120) «les belles dorment dans leurs bois, en attendant que les princes viennent les réveiller», alors que les belles prenaient conscience de leur abandon littéraire. Si Perrault célébrait la passivité de la belle dormeuse en attente, Cixous a célébré *La venue à l'écriture* (Cixous, 1986) de toutes celles qui se réveillent et prennent leur plume pour se déplumer, osant ainsi se dire et s'écrire. Si le conte de Perrault se retrouve dans *La jeune née*, c'est bien parce qu'il fait partie des intertextes de Cixous. Si Cixous l'a réécrit, c'est pour dénoncer une société phallogocentrique qui a fait de la femme un être passif, un être en attente, un être en situation d'abandon. La belle dormeuse qui se réveille dans *La jeune née* est devenue quasiment «mythique» pour la critique littéraire féminine (qui s'est centrée davantage sur les essais d'Hélène Cixous que sur ses oeuvres de fictions). La réécriture de ce conte de fées, pris comme emblématique, nous permet de souligner d'emblée que l'écriture cixousienne déploie un vaste espace intertextuel, à tous les niveaux, qui voile en même temps qu'il se dé-voile à nous, lecteurs. En me basant sur ces écrits de fictions comme point de départ, je vais me centrer principalement sur l'analyse de deux mythes revisités par Cixous: le mythe de Clytemnestre et le mythe de Samson.

Lorsque l'écriture devient réécriture, lorsque le ou les divers intertextes s'imbriquent dans le texte, c'est le Je de l'auteur qui entre en scène. C'est l'auteur qui parle avec le texte, et c'est le texte qui reflètera ses multiples interférences textuelles. Ne pourrait-on pas considérer ce processus comme un acte d'amour imprégné de joies et de douleurs? Je te veux, dit l'auteur, comme témoin de mes douleurs textuelles. Je te veux comme témoin à l'infini. Je te donne, dit le texte, mes pages pour essuyer tes pleurs. Je te donne *Un souffle de vie* (Lispector, 1998). «Je te veux» a dit l'auteur au texte qui va lui don-

ner. «Je te donne» a dit le texte à celui qui l'a aimé. Si nous retrouvons cet acte d'amour dans l'écriture, il apparaît aussi dans l'acte de réécriture¹.

Pour Hélène Cixous écrire:

Revient à dire doublement le deuil: à en repasser, aussi, par les tracés des autres-livres, écrivains, dont la lecture a suscité le cheminement émotionnel et scriptural. Écrire c'est faire (le chemin) *avec*. En l'honneur de. En mémoire. Clarice Lispector, Rembrandt, Marina Tsetaeva, Franz Kafka, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard. (Cixous et Calle-Gruber, 1994: 169)

Tous ces noms, tous ces hommes-femmes, peintre, écrivains vivent encore avec l'auteur «ne cessant de vivre, ne cessant de mourir, ne cessant d'écrire» (Cixous et Calle-Gruber, 1994: 169). Ils sont présents dans l'écriture cixousienne qui va de nouveau les doter de vie. Son écriture les fera revivre. Ainsi, apparaîtront dans la plupart de ces oeuvres de fiction ces intertextes de lectures qui s'imbriquent dans le processus d'écriture de l'auteur. Cixous en avait déjà longuement fait référence dans *La jeune née*, consciente de l'importance que tous avaient exercée sur elle pendant son étape d'apprentissage, pendant que sa recherche d'identité en Algérie se faisait de plus en plus angoissante. «Qui suis-je?» (Cixous et Clément, 1975: 130) se demande-t-elle. «Il doit y avoir un ailleurs» (Cixous et Clément, 1975: 131) pense-t-elle. Et cet ailleurs ce n'est pas en Algérie ni en France qu'elle le trouvera, c'est dans les livres qu'elle vivra la vie, toutes les vies, la vie des vies, la vie de tous ces héros qu'elle a à un moment donné voulu être. Tous lui ont permis de rêver, et pour Cixous l'écriture est rêve. C'est en rêvant que le livre s'écrit, que commence son lent processus de gestation, que se produit sa lente construction:

J'admire la tapisserie de signifiants qui donnent parfois au masque des traits extravagants. Toute une nuit avec Haendel, pour que je ne doute pas que ces accents majestueux sont ceux de la haine d'elle! J'admire la puissance inouïe de Freud, premier et ultime cartographe de ces continents étranges, le Shakespeare de la Nuit: des ruses et des passions, des subterfuges et stratagèmes, des intrigues et complots, des jeux de genres, espèces, de toute la genèse et toute l'anthropozoologie de ce monde, il a vu les mouvements et les calculs cosmonautiques. (Cixous, 2003: 12-13)

C'est en voulant être l'autre qu'elle n'a pas été que sa quête identitaire va se forger, quête qui aboutira à une révélation, à la Révélation par excellence, celle de savoir que sa nationalité est dans les livres car à partir de 1955, affirme Cixous: «J'ai adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire» (Cixous, 1994: 207).

1 Réécriture en tant que «opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle que soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction» (Béhar, H. (1981): «La réécriture comme poétique ou le même de l'autre», *Romanic Review*, LXXII, p. 56).

Hélène Cixous accorde une place fondamentale dans ses écrits à la lecture. Son écriture «se nourrit de (celle de) des autres» (Prénowitz, 2000: 52). Et la nourriture dont se nourrissent ses écrits est celle des auteurs qui l'habitent. Si dans le processus d'écriture, il y a un acte d'amour entre l'auteur et le texte-témoin, dans toute réécriture, nous retrouverons ce même acte entre l'auteur et ses multiples référents textuels. L'interaction entre intertexte et hypertexte, tout le long du cheminement de son écriture, va être marquée aussi bien par des allusions, des citations que par la transformation de divers hypotextes.

Ainsi, écriture et réécriture vont s'imbriquer comme s'imbriquent les mots-valisés², processus lui aussi, cher à Cixous. Écriture-réécriture et lecture conformement la toile de fond sur laquelle le texte se crée et le livre s'écrit.

Le mythe de Clytemnestre a été l'objet de maintes réécritures de la part de divers auteurs. L'Antiquité grecque nous a offert trois tragédies³ qui sont à l'origine du mythe d'Électre, qui a été par la suite repris dans différentes adaptations théâtrales au fil des siècles. Pierre Brunel⁴ a fait une vaste étude sur le mythe d'Électre. Il a étudié divers textes, de divers auteurs comme Hofmannsthal, Giraudoux, Sartre, Marguerite Yourcenar, Eugène O'Neill... ce qui nous permet de mettre en relief encore une fois l'absence, le manque. Je dirais l'absence par excellence, de nouveau dans la littérature, de la femme écrivain qui ayant le rôle principal dans ce mythe, c'est-à-dire celui de personnage principal dans l'histoire, n'apparaît quasiment pas en tant qu'auteur du même, exception faite par Marguerite Yourcenar⁵ qui, comme souligne Brunel dans son étude, s'est vue par sa condition de biographe de Pindare et de traductrice de Cavafy à écrire en 1944, *Électre ou la chute des masques*:

Il n'est pas étonnant que Marguerite Yourcenar, biographe de Pindare, traductrice de Cavafy, ait écrit en 1944 une *Électre*, qui ne fut publiée que dix ans plus tard (...). Marguerite Yourcenar s'est vantée d'avoir peu emprunté aux tragédies antiques. Mais est-ce faire oeuvre vraiment originale que de plaquer sur l'intrigue traditionnelle le schéma d'une énigme policière? Et, la veulerie des personnages semble avoir rejailli sur le style lui-même, parfois relâché jusqu'à la vulgarité... (Brunel, 1971: 236-239)

Aussi «étonnant», pour utiliser l'expression de Brunel, que cet acte d'écriture soit par le fait peut-être qu'il s'agisse d'une femme? Ou qu'il ait été qualifié de «vulgaire» parce que, souligne-t-il, «Clytemnestre compare un grand

2 D'après la définition établie par Almuth Grésillon, «issu de l'imbrication de deux mots d'un lexique donné (...). Ce principe d'imbrication se trouve en contradiction flagrante avec toute structuration de la langue, qui elle, est soumise au principe de concaténation (...). On peut montrer aisément que l'opération d'imbrication, propre à tout mot-valise, implique nécessairement la rupture de linéarité du signifiant...» (Grésillon, 1985: 246).

3 *Les Choéphores* d'Eschyle en 458 av. J.-C., *Électre* de Sophocle en 414? av. J.-C., et *Électre* d'Euripide en 413 av. J.-C.

4 Brunel, P. (1971): *Le mythe d'Électre*, Armand Colin, Paris.

5 Yourcenar, M. (1971 [1944]): *Électre ou la chute des masques*, Gallimard, Paris.

amour à la mer où 'on se noie' et où 'on pisse' sans que les noyés et l'urine changent en rien la couleur des flots» (Brunel, 1971: 239) le fait est que la femme s'est de nouveau tenue à l'écart, de façon volontaire ou involontaire jusqu'au jour où, elle a placé son mot dans la plupart de ses écrits, en revisitant aussi bien les grands mythes de l'histoire que les contes de fées. Établissant ainsi ce que Cauville et Zupancic dénomme «l'utopie féminine»⁶.

Dans *Souffles*, Hélène Cixous nous offre un chant de la femme, de la mère, de l'amant, de l'amour, de l'oeuvre. Elle nous présente, de même, une réécriture fragmentaire du mythe d'Électre en mettant en scène une Clytemnestre qui dans le jeu de son écriture va permuter le «C» par le «F», pour devenir ainsi «Flytemnestre»:

«Est-ce que c'est une femme?» Question qui ne sait plus où se poser. (Cet être je dois la décrire) Est plus qu'une femme. N'est pas une femme Dans la nuit des temps je me fous qu'elle fut Électre, fille, bonne, garde fille de mère pute, dite de sexe féminin? Nationalité: patride. Une Flytemnestre grosse comme une mouche fait la mariole en valsinant à bonne distance de ses oreilles, réduites à l'apparence de ce qu'elle est en réalité, râlant sec mais presque inaudible de n'avoir pas au moins le pouvoir d'une guêpe. (Cixous, 1975: 38)

Flytemnestre, «la Vierge qui vire à Virago» (Cixous et Clément, 1975: 196) est, elle aussi, une voleuse car «to fly» en anglais signifie voler, et «fly» est aussi la mouche. Donc Flytemnestre apparaît doublement voleuse, car comme la mouche, elle a le pouvoir de s'envoler et comme le voleur, en volant la parole de l'autre, elle a bouleversé l'ordre préétabli par la société phallocratique. En tuant Agamemnon, elle a tué le mari mais elle a avant tout tué l'homme. Elle lui a volé la voix et elle a osé élever sa propre voix. C'est devant tous ceux qui l'ont fait taire qu'elle va crier son angoisse:

Devant toi, Mycènes riche en or; et devant toi le palais, riche en crimes; et devant le palais, la vierge riche en cris.

Ses lèvres abondantes avancent pour que les vibrations de sa voix ne fassent pas éclater le masque qui lui sert de visage. Elle est en avant et au bord. Elle n'entre pas, elle ne s'éloigne pas, elle se tient à distance mais assez près pour que ses vociférations ébranlent la société, le groupe. (Cixous et Clément, 1975: 197-198)

La figure de Flytemnestre est associée à deux insectes volants: la mouche et la guêpe. Flytemnestre, la mouche valseuse se morfond de ne pas avoir «au moins» le pouvoir d'une guêpe, car comme l'abeille, elle mourra après avoir enfoncé son dard envenimé. Symboliquement, le vol de Flytemnestre est comparé à celui d'une mouche, ironiquement, elle fait la mariole. Flytemnestre a volé une vie, celle du père de la fille. En lui volant la vie, elle a usurpé sa

6 Cf. l'étude de Cauville, J. et Zupancic, M. (dirs.) (1997): *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Rodopi, Amsterdam.

place. Malheureusement, ce vol a été un vol manqué car la fille en attente, la fille abandonnée par la mère, la fille du deuil a vengé le père mort. Et le vol de Flytemnestre est devenu dès lors un vol manqué.

Symboliquement, les mouches peuvent représenter des figures diaboliques mais les mouches apparaissent aussi comme symbole diabolique associées aux Érinyes⁷ dans la pièce de Giraudoux, *Électre* (1937), et elles donnent le titre à la pièce de Sartre, *Les mouches* (1943). En revenant sur le passage de Cixous antérieurement cité: «Une Flytemnestre grosse comme une mouche (...) râlant sec mais presque inaudible de n'avoir pas au moins le pouvoir d'une guêpe», et celui de Sartre:

ÉLECTRE.- Les voilà! D'où viennent-elles? Elles pendent du plafond comme des grappes de raisins noirs, et ce sont elles qui noircissent les murs; elles se glissent entre les lumières et mes yeux, et ce sont leurs ombres qui me dérobent ton visage.

ORESTE.- Les mouches...

ÉLECTRE.- Écoute!... Écoute le bruit de leurs ailes, pareil au ronflement d'une forge. Elles nous entourent, Oreste. Elles nous guettent... Elles enflent, elles enflent, les voilà grosses comme des abeilles...

ORESTE.- Que nous importent les mouches?

ÉLECTRE.- Ce sont les Érinyes, Oreste, les déesses du remords. (Sartre, 1995: 211)

Nous pouvons voir que les Érinyes, que Sartre met en scène, symboliquement représentées par les mouches, enflent et grossissent comme des abeilles. Et Cixous, dans *Souffles*, assimile Flytemnestre à une grosse mouche qui aimerait avoir le pouvoir d'une guêpe. Coïncidence ou simple hypotexte? Flytemnestre a volé, elle a usurpé la place du père. Elle a instauré le matriarcat à l'aide d'Égisthe, son soldat. Alors Électre, la fille délaissée par sa mère, la fille sans père, la fille du manque a osé s'imposer à la *Mater*. Elle l'a défiée et vaincue. Elle a crié au père-mort. Retour au patriarcat avec cet acte de vengeance, Oreste est son soldat. Bien qu'Oreste soit l'auteur matériel du parricide, c'est Électre qui le pousse à tuer. Sa figure est d'autant plus maléfique que celle de son frère parce que c'est en elle que la vengeance s'était logée bien avant que chez son frère. Mais Clytemnestre se défend. Il faut qu'elle «gueule, vomisse» (Cixous et Clément, 1975: 196), qu'elle laisse jaillir «tout le sperme perdu» (Cixous et Clément, 1975: 196), qu'elle accuse la fille d'avoir une «langue de vipère» (Cixous et Clément, 1975: 196) car c'est à travers la langue que le père revient. Il faut que la fille sache que sa colère, c'est le père qui la lui a infligée bien avant sa mort. Il faut que la fille connaisse la cause de son acte avant de la condamner à mort. Mais, dira Cixous:

⁷ La fonction fondamentale des Érinyes est de venger le crime et de châtier surtout les crimes commis contre la famille, le parricide. Elles poursuivent sans répit leurs victimes jusqu'à la folie.

Il y avait entre Électre et son père un lien secret, un pacte en plus de la simple loi du sang, sans lequel leur histoire serait banale. Il avait dû lever la main sur elle: il lui avait flanqué une fessée. La cause occasionnelle pouvait être un larcin... Ce fut une fessée majestueuse. Lui trônait, genoux écartés; l'un et l'autre dépouillés, lui d'affect, elle de pudeur, se donnant, se pardonnant d'un même mouvement. À l'instant où la main retombe, leurs âmes s'unissent et sont réconciliées. (Cixous, 1975: 49)

Cet instant où leurs âmes s'unissent, l'instant de la majestueuse fessée, met en scène dans le texte par la présence d'Électre et de Clytemnestre l'opéra de Richard Strauss, *Elektra* comme signale Guégan-Fisher (1988), au moment où «le chef d'orchestre lève son bras» (Guégan-Fisher, 1988: 235). De nouveau, l'écriture de Cixous va rejoindre ses différents hypotextes dans lesquels s'imbriquent son écriture-réécriture. Strauss, Schumann ... tous ont, à un moment donné, soufflé une passion de texte, une douleur textuelle. Tous ont été un jour transportés par ce *Souffle de vie*, comme signalait Clarice Lispector, par un souffle de texte.

Mais suite à la majestueuse fessée dont Électre est objet de la part de son père, Cixous ajoute:

Pour conclure l'histoire de la fessée: ce fut l'unique... l'idée me vint, me captant, qu'il fallait gratifier mon fesseur justement. Un acte si fort et majestueux demandait une réponse exceptionnelle. La banalité d'un pot de larmes écartée, s'impose à moi la nécessité pourtant d'une offrande libatoire: j'urinai. Si l'officiant interpréta ce don autrement, il n'en dit rien; du moins en fut-il sidéré. Nous n'y revînmes jamais. Jaillissant j'étais dans la ligne mienne désormais; don pour don, le dernier qui donne a gagné: c'est le comble du dol. (Cixous, 1975: 179)

La création, c'est-à-dire l'Électre créée par Cixous, nous invite en tant que lecteur à partager ses pensées. Narrateur et personnage se confondent dans une relation proprement métatextuelle qui s'imbrique à l'intérieur de l'hypertexte. Ainsi, œil pour œil, dent pour dent et don pour don, la majestueuse fessée dont la fille est l'objet va devenir un dol qui fera du père, l'officiant, un père frustré de n'avoir eu comme unique prix devant son bras levé qu'une offrande libatoire, marquée par l'acte urinaire, dépassant la simple loi du sang.

De la réécriture d'un mythe de l'Antiquité classique, nous arrivons toujours sous la plume de Cixous, à la réécriture d'un mythe biblique. Le mythe de Samson, tout comme le mythe d'Électre, a souvent été réinterprété aussi bien d'un point de vue littéraire que cinématographique.

Dans *Souffles*, Hélène Cixous nous présente Samsonge:

Samsonge

Quel rapport entre la voix et la chevelure et la force? (...)

Un coup de ciseaux dans l'épaisseur du crin —sans souffrir— Samson est raccourci. Ce qui est coupé repousse. Au divin farceur, Samson paie son dû: «je te laisse un pourboire» dis-je, me voyant, en Samsonge, poser mes yeux dans la soucoupe. (Cixous, 1975: 13)

«Samsonge» est un mot-valise issu de l'imbrication de deux ou trois constituants:

Samsonge (< Sam[son] + songe) formé avec segment homophone⁸.

Samsonge (< son[ge] + je) formé avec segment homophone.

La formation de ce mot-valise fait intervenir un «je» implicite, celui de l'auteur qui se voyant en Samson, s'identifie à la femme à laquelle on aurait sectionné la langue. En coupant les cheveux à Samson, Dalila lui retira sa force. Michel Leiris la traite de «tueuse, puisqu'elle coupe les cheveux de Samson ce qui le fait réduire en servitude, est cause qu'on lui crève les yeux et, le dépouillant de sa force, équivaut à une castration» (Leiris, 1987: 96). Métaphoriquement, le mythe de Samson qui reflète par l'acte de couper les cheveux, une castration, correspond à la castration subie par la femme muette à laquelle on aurait coupé la langue.

Le processus scriptural qui contribue à la création de ce mot-valise est marqué par l'imbrication de trois constituants qui se mêlent étroitement afin d'exister. Samsonge existe grâce à cette union. De même, ne pourrait-on pas dire que dans le jeu de réécriture de Cixous, écriture et réécriture s'imbriquent aussi puisqu'ils forment parti de son acte d'écriture? De son acte d'amour?

La présence de «Samsonge» par le jeu du langage, comme personnage principal du mythe dépasse la réécriture car il devient par lui-même création. La castration subie par Samson n'est que temporelle, sa chevelure repoussera et tout n'aura été qu'un rêve.

Par contre, la réécriture du mythe d'Électre que nous a fournie l'auteur n'a pas un seul hypotexte⁹ sur lequel se greffer. Son écriture a bu des sources de l'Antiquité classique. Elle s'est laissée transporter par la musique de l'opéra de Strauss. Elle a puisé dans le délire des rêves pour devenir texte. Ses récits n'ont pas une seule et unique clé, comme signale Claudine Guégan-Fisher «mais de multiples clés ou mieux une multiplicité de fausses clés qui feront entrevoir le spectre d'une Clé unique à jamais insaisissable» (Guégan-Fisher, 1988: 61-62). *Souffles* «célébrera d'une même voix le texte-mère, le texte-enfant, le texte-amour» (Micha, 1977: 119) afin de réveiller la belle en attente, qui tout au long de l'histoire a joué le rôle principal de la femme abandonnée, d'abord par la mère ensuite par son Autre.

8 Almut Grésillon distingue cinq types de mots-valises: le premier type formé avec segment homophone, le deuxième type formé par troncation, le troisième avec segment homophone et troncation, le quatrième avec enchâssement et le cinquième type est celui des mots-dévalisés.

9 Cf. Genette (1982).

Bibliographie

- Béhar, H. (1981): «La réécriture comme poétique ou le même de l'autre», *Romanic Review*, LXXII, 1-65.
- Brunel, P. (1971): *Le mythe d'Électre*, Armand Colin, Paris.
- Cauville, J. et Zupancic, M. (dirs.) (1997): *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Rodopi, Amsterdam.
- Cixous, H. et Calle-Gruber, M. (1994): *Photos de racines*, Des femmes, Paris.
- Cixous, H. et Clément, C. (1975): *La jeune née*, Christian Bourgois, Paris.
- Cixous, H. (1975): *Souffles*, Des femmes, Paris.
- (1986): *Entre l'écriture*, Des femmes, Paris.
- (2003): *Rêve je te dis*, Galilée, Paris.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Grésillon, A. (1985): «Le mot-valise: 'un monstre de langue'», in Auroux, S. et al. (dirs.): *La linguistique fantastique*, Denoël, Paris, 245-259.
- Guégan-Fisher, C. (1988): *La cosmogonie d'Hélène Cixous*, Rodopi, Amsterdam.
- Leiris, M. (1987 [1939]): *L'âge d'homme*, Gallimard, Paris.
- Micha, R. (1977): «La tête de Dora sous Cixous», *Critique*, 33, 114-121.
- Prénowitz, E. (2000): *Le livre d'heures de la mère d'Osnabrück à Oran*, (Thèse de Doctorat, dirigée par Hélène Cixous), Paris VIII.
- Sartre, J.-P. (1995): *Les mouches*, Gallimard, Paris.

Variations hypertextuelles dans la littérature de jeunesse à partir des *Contes* de Perrault. À la recherche du *Petit Chaperon rouge* dans trois albums contemporains

Christiane Pintado
IUFM d'Aquitaine

Les *Contes* de Charles Perrault font entrer les contes populaires dans la littérature française, et, trois cents ans plus tard, ils continuent à rayonner dans l'imaginaire collectif et dans tous les domaines de la représentation, jusqu'aux plus triviaux, comme le montre leur présence dans la publicité. Leur influence est vive sur la littérature de jeunesse contemporaine pour laquelle ils constituent un réservoir inépuisable de personnages, de situations et de formules. Trois siècles après leur première mise en texte, ils continuent à être publiés, mais aussi —parce que ce sont les œuvres les plus célèbres qui suscitent le plus impérativement la réécriture— adaptés, détournés, transformés, se prêtant à tous les modes de ce que Gérard Genette appelle «la transtextualité».

Plutôt que de recenser les différents types de variations hypertextuelles, j'ai préféré présenter trois exemples remarquables qui relèvent, en littérature légitimée, de la catégorie réécriture-réappropriation: un auteur s'empare d'un texte canonique, non pour le tourner en dérision comme c'est souvent le cas dans les détournements parodiques, mais pour faire sienne sa substance et en tirer un profit personnel, dans un hommage qui n'est pas incompatible avec la création, l'innovation. J'ai choisi trois albums qui se fondent sur une reprise du *Petit Chaperon rouge*, mais sur le mode implicite, car, comme le montrent leurs titres: *Le Tunnel*, *Mina je t'aime*, *Puzzle*¹, ils ne scellent pas de pacte d'hypertextualité à première vue, ils n'affichent pas la couleur, et la voix de Perrault sera peut-être difficile à percevoir sous les métamorphoses contemporaines auxquelles sera soumise l'histoire que nous connaissons bien.

1 Browne, A. (1989): *Le Tunnel*, L'école des loisirs, Paris; Patricia J. (1991): *Mina je t'aime*, L'école des loisirs, Paris, (ill. Xavier Bruyère); Moss, M. (1997): *Puzzle*, Casterman, Paris, (ill. Tony Smith).

***Le Tunnel* ou les traces du palimpseste**

Le Tunnel est le seul conte d'Anthony Browne, bien qu'à première vue il ne ressemble pas à un conte. Certes, il s'ouvre sur le marqueur de fonctionnalité «il était une fois», mais la diégèse présente des enfants vivant dans l'univers contemporain, un frère et une sœur qui ne s'entendent guère, l'un aimant le foot et l'autre la lecture, de façon très stéréotypée.

Résumons l'intrigue: un jour où leur mère, lasse de leurs disputes, les envoie jouer dehors, le garçon trouve un tunnel et s'y engage. Restée seule, la fillette attend, puis s'inquiète et finit par le suivre. De l'autre côté du tunnel, une forêt silencieuse où les arbres prennent des formes de plus en plus inquiétantes. Dans une clairière, elle retrouve son frère, pétrifié, au sens propre. Elle s'élançe vers lui, l'enlace, et son étreinte, peu à peu, le ramène à la vie. Ils rentrent à la maison, enfin réconciliés.

De l'autre côté du tunnel, lieux et événements relèvent bien de l'univers des contes merveilleux. Mais de quel conte Anthony Browne s'est-il inspiré? Le texte ne renseigne guère, c'est l'image qu'il faut interroger pour recueillir des éléments de réponse. La fillette, lectrice de contes —son livre, qui porte la mention *Fairy Tales* sur la couverture, l'accompagne partout—, est vêtue d'un duffle-coat rouge, avec capuche. Si l'on regarde le livre ouvert sur son lit, on reconnaît une gravure de Gustave Doré pour le *Petit Chaperon rouge* dans l'édition de 1862 des contes de Perrault. Au mur de sa chambre, on remarque une reproduction de la scène de la rencontre du loup et du Petit Chaperon rouge par William Crane. Cette histoire aurait donc quelque chose à voir avec le célèbre conte et Anthony Browne le rappelle à travers l'image par les mêmes procédés que l'on recense pour souligner les marques de l'intertextualité dans un texte². Le manteau rouge relève de l'allusion —non littérale, implicite, et la reproduction des illustrations de Doré et Crane de la citation— littérale, explicite. Mais d'autres contes sont évoqués encore sur l'image: *Jack et le Haricot magique*, *Hansel et Gretel*. D'ailleurs, sur la table de chevet de la petite fille, la veilleuse a la forme de cette même petite maison. Voilà que les indices se mettent à pulluler: cette histoire s'apparenterait plutôt à *Hansel et Gretel* au fond, puisque, comme dans ce conte, c'est la sœur qui sauve le frère, tous deux aux prises avec des forces maléfiques. Pourtant la piste du *Petit Chaperon rouge* n'est pas à exclure: une fillette vêtue de rouge est envoyée à l'extérieur par sa mère, elle traverse une forêt dangereuse... mais il manque des éléments essentiels, le panier, la grand-mère, le loup, et la présence du frère gêne le déroulement de cette piste. Ces allusions, ces citations seraient-elles donc gratuites?

Christian Bruel relate, dans la monographie qu'il a consacrée à Anthony Browne, l'histoire du texte, qui a connu quatre versions successives avant publication. Ce sont ces réécritures que je veux interroger pour suivre les

2 Cf. la classification proposée par Annick Bouillaguet (1990).

traces et l'effacement progressif du conte source dans le conte définitif, pour lire les différents états du palimpseste. La première version m'intéresse particulièrement: en effet, c'est bien un *Petit Chaperon rouge* qu'Anthony Browne avait écrit à l'origine. Il s'intitulait *Where are you, Dad?* C'était l'histoire de Tom, un petit garçon dont les parents se séparent. Son père quitte la maison et Tom affiche partout des messages pour le retrouver. Un jour, sa mère l'envoie porter des vivres à sa grand-mère malade, l'habille d'un petit manteau rouge, remonte sa capuche et lui dit très explicitement: «You look like Little Red Riding Hood», ce qui agace le petit garçon qui n'aime pas les contes. Dans la forêt, il rencontre un loup, qui s'avère être un chien, puis, chez sa grand-mère, retrouve le chien et son père. Ce dernier décide de le raccompagner et tous deux rentrent à la maison. On voit comment l'histoire de Tom s'inscrit dans la structure du conte source dont la plupart des éléments et des personnages sont respectés: vêtement rouge, panier, mission d'aller chez la grand-mère, rencontre d'un loup, qui va également chez la grand-mère. Sur cette trame, Anthony Browne greffe la situation d'un enfant du divorce, qui donne une autre tonalité au récit: il ne s'agit plus d'un conte merveilleux mais d'une histoire aux résonances réalistes, car la quête de l'enfant, comme l'indique le titre, a changé de sens.

On voit donc comment Anthony Browne est passé d'un détournement du *Petit Chaperon rouge* à une histoire où le conte n'apparaît plus qu'en filigrane, à la fois présent dans l'image et absent du texte, cité mais à l'arrière-plan seulement. Sa présence sous-jacente ancre le récit dans le monde des contes qui est particulièrement valorisé ici: c'est parce qu'elle était habituée à vivre dans l'imaginaire que la fillette a pu affronter le monde étrange de l'autre côté du tunnel. *La petite fille (de) la forêt des contes*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Péju, sort grandie de l'épreuve, alors que son frère, pétri de réalisme et de concret, est pris d'angoisse dans une aventure qui lui fait appréhender un univers inconnu. Tout ceci semble n'avoir plus rien de commun avec *Le Petit Chaperon rouge*, pourtant, Anthony Browne aurait-il écrit cette histoire s'il n'avait pas d'abord tenté d'écrire sa version du *Petit Chaperon rouge*? Les réécritures successives montrent comment l'auteur s'affranchit, non d'une influence, mais de la tentation de la parodie réductrice pour composer une œuvre plus personnelle, plus originale. Passage d'une variation hypertextuelle à un tissage intertextuel plus subtil, plus crypté, à l'image de l'illustration qui orne la page titre. Les deux colonnes doriques brisées représentées sont une citation de *La Tempête* de Giorgione, l'un des tableaux les plus énigmatiques de l'histoire de la peinture. En le citant et le détournant par un effet de transdiégétisation —précisons que les colonnes ont pour socle un mur de briques graffité très contemporain— Anthony Browne ne veut-il pas souligner les liens entre le passé et le présent, le patrimoine et la création contemporaine, et nous dire qu'il faut les interroger ensemble pour comprendre le sens de leur rapprochement? De même que *La Tempête* de Giorgione, œuvre inexplicable, en tout cas toujours inexplicquée, a donné lieu à des lectures, des interprétations diverses ou antagonistes, en

vertu des cadres d'analyse desquels elles se réclamaient, la littérature de jeunesse est moins limpide que ne le croient ceux qui ne se sont pas penchés sur elle et qui ne voient en elle qu'une littérature ciblée, donc de faible portée. Les colonnes de Giorgione posées sur un mur contemporain graffité renvoient, me semble-t-il, au même procédé que la réécriture du *Quichotte* par le Pierre Ménard de Borgès et aux théories de la réception. Une œuvre est à interroger par la mise en relation avec son contexte de réception, et un déplacement dans le temps entraîne forcément une nouvelle lecture.

Mina je t'aime, ou une lecture piégée qui démythifie le conte source

Il s'agit encore d'un *Petit Chaperon rouge*, mais cette fois, l'album est construit selon le principe du piège, piège dans lequel tombent aussi bien le lecteur expert que le lecteur novice.

Trois moments structurent le texte. Tout d'abord la mise en place de la situation initiale: la mère de Carmina lui demande de porter un panier à sa grand-mère malade, la petite fille s'habille entièrement de rouge. Malgré l'absence du marqueur de fonctionnalité «il était une fois», malgré le cadre contemporain, même si le conte source n'est pas cité, tout lecteur identifie l'hypotexte et comprend qu'il a affaire à une nouvelle mouture du *Petit Chaperon rouge*, rien de bien neuf jusque-là. Puis, ce sont les péripéties: la traversée de la forêt fait perdre de vue le conte source car la fillette ne rencontre aucun loup. Elle croise en revanche trois garçons du village qui lui envoient d'insistants messages amoureux: «Mina je t'aime». Le jeune lecteur, dévoyé de sa première impression est conquis par les jeux de séduction qui se mettent en place sous ses yeux. Enfin, le dénouement, très bref, renverse la donne: arrivée chez sa grand-mère, Carmina révèle le contenu du panier —des nourritures carnées— et la nature de son aïeule —une louve, qui mangera pour dessert les trois garçons qui ont suivi la fillette. Le choc ressenti au dénouement par le lecteur le renvoie à son impression première et impose une lecture architextuelle —il s'agit bien d'un conte, et hypertextuelle— il a bien affaire à un nouveau *Petit Chaperon rouge*, mais aux enjeux fort différents.

Une relecture s'impose, qui va mettre en lumière une foule d'indices annonciateurs. L'onomastique s'éclaire: le prénom de Carmina convoque un feuilleté de références, qui suggèrent non seulement la couleur carmin, le rouge, donc le sang, la violence, la passion, mais aussi le «carmen» étymologique, le charme, la séduction de la femme fatale qui cause la mort de ceux qui s'attachent à ses pas. Le patronyme de sa mère, madame Wolf, est clair, au moins pour le lecteur adulte, mais on remarque que les deux chats s'appellent Cric et Crac, formule rituelle du contage pour s'assurer que l'auditoire est attentif, clin d'œil qui souligne que nous sommes bien dans un conte, malgré un vernis réaliste. Le personnage de la fillette est décrit à la fois comme une enfant et comme un petit animal: elle a «de petits crocs pointus»,

une «crinière fauve», elle descend l'escalier «à pas de loup», sa démarche dans la forêt est celle d'un animal aux aguets qui appréhende la nature à travers tous ses sens: odeurs, bruits furtifs. L'illustration —elle-même fortement marquée par l'intericonicité— est semée d'indices qui déclinent le thème du loup (tapisserie constellée d'empreintes, photographies un peu floues dans des cadres, ombres portées sur le sol) dans les peintures de Xavier Bruyère dont les touches imprécises dissimulent leur sujet au lecteur inattentif.

Comment lire ce *Petit Chaperon rouge* nouveau Serge Martin y voyait un conte d'avertissement à l'usage des petits garçons, contrairement à celui de Perrault qui mettait en garde les jeunes filles contre les loups de toute sorte, surtout quand ils sont «doucereux». Il semble qu'il faille y voir en effet, une version féministe du célèbre conte, si l'on observe la dédicace de Patricia Joi-ret: «Pour toutes les petites 'Mina' qui sommeillent dans toutes les fillettes d'hier, d'aujourd'hui... et de demain, j'espère». Carmina venge les jeunes filles soumises aux codes de la séduction masculine. Ici, c'est elle qui décide, et la transposition dans le temps s'accompagne d'une transvalorisation qui suit l'histoire des mentalités. Les Petits Chaperons rouges ont beaucoup changé depuis les années 70.

Puzzle, ou la citation en mosaïque

Le format à l'italienne très allongé de ce dernier album permet de déployer un large décor sur chaque double page: pas de personnages, on parcourt une forêt dont on nous montre la flore et la faune. Mais le texte, à l'imparfait, suggère une présence, une menace. Il est constitué de phrases simples sur le modèle circonstant-sujet-verbe. «Dans la forêt en secret quelque chose bougeait. Furtivement un œil brillant épiait. Dans les fourrés un museau allongé reniflait». Sur chaque image, deux détails retiennent l'attention: d'une part un indice détonnant, un morceau de tissu rouge qui pointe derrière un tronc d'arbre, un œil jaune qui brille dans les fourrés, d'autre part, une pièce de puzzle, placée de façon aléatoire sur la page, qui reprend cet indice et le situe dans un autre contexte, non identifiable. Peu à peu se construit un horizon d'attente: comment ne pas penser, une fois de plus, au *Petit Chaperon rouge*? Pourtant, l'approche de la fin de l'album déçoit cette attente: progressivement, on découvre, près d'une chaise longue, allongée sur le sable, une petite fille en robe bleue qui vient de terminer un puzzle. Elle lève les yeux vers un loup vêtu d'une cape rouge qui, agenouillé galamment devant elle, lui tend une fleur. Pourtant, sur cette dernière double page, deux points retiennent l'attention. Tout d'abord, le puzzle lui-même: la dernière image, page de droite, est un puzzle —un vrai puzzle, que les enfants pourront réaliser— et le puzzle que tient la fillette reprend, en abyme, la même scène où l'on peut voir une petite fille vêtue de bleu qui regarde un loup, dans un emboîtement infini. Il me semble que l'on peut voir dans cette image une représentation du récit spéculaire, le conte source inséré dans le

nouveau conte qui le reprend indéfiniment. Mais aussi le rappel que toute lecture hypertextuelle s'apparente à un jeu, la reconstitution d'un puzzle textuel. Autre détail remarquable: dans un petit médaillon, page de gauche, une autre image semble contredire la scène idyllique qui constitue le sujet du puzzle. On y voit le loup et la fillette qui partent en courant en direction du bois, et cette fois, c'est elle qui porte la cape rouge. On hésite un peu, l'image est ambiguë et deux lectures sont possibles: partent-ils bras dessus bras dessous comme en chantant «Promenons-nous dans les bois» ou bien le loup fait-il violence à la fillette? Le contraste avec l'image du puzzle —verticalité contre horizontalité, dynamisme contre statisme— me fait pencher plutôt vers cette dernière interprétation qui renvoie au dénouement du conte de Perrault. Le choix du format du médaillon lui-même évoque le clin d'œil, l'appel du pied, le rappel, et semble nous dire: ne nous y trompons pas, il n'est pas anodin de rencontrer le loup. En tout cas, la conjonction des deux scènes crée un conflit, une contradiction, qui laisse ouverte la fin de l'album, en rappelant avec force qu'on ne saurait oublier l'éternelle histoire qui se dissimule ici encore, citée par bribes, déconstruite et reconstruite comme un puzzle, débarassée de ses détails anecdotiques, et ramenée à la fascinante confrontation de l'enfant et du loup.

Pour conclure

Nous venons de parcourir trois albums qui illustrent la «migration» —selon le terme d'Umberto Eco (2003: 17)— du personnage du Petit Chaperon rouge dans la littérature de jeunesse contemporaine, et invitent le jeune lecteur à comparer texte source et texte détourné pour en tirer quelque leçon, ou quelques interrogations.

Le Tunnel a permis d'observer le poids de la référence, même lorsque l'auteur tente de s'en affranchir: d'une étape à l'autre de la réécriture du conte, Anthony Browne l'auteur estompe le personnage, efface l'histoire; pourtant Anthony Browne l'illustrateur veille à maintenir sa présence visible pour ancrer son conte nouveau dans la relation au conte ancien, et pour souligner l'importance symbolique des contes.

Mina je t'aime reste proche de la structure de l'histoire source, mais texte et images dupliques dosent les indices qui permettent le repérage de l'hypotexte tout en le masquant et en subvertissant rôles et valeurs de façon à manipuler le lecteur. Faire de la fillette la complice d'un loup qui ne se trouve pas où on l'attendait, c'est jongler avec les scénarios, les thèmes, les attributs: tout peut arriver et surtout ce que l'on n'attendait pas. Si les enfants ont plaisir à réentendre à l'identique les phrases connues du conte source pour en savourer les étapes, ils subissent ici un choc qui les emplit d'un sentiment d'«inquiétante étrangeté» lorsqu'ils comprennent où les a conduits cette histoire.

Puzzle, comme son titre l'indique, se présente avant tout comme un jeu, et sa lecture est un jeu où le lecteur cherche le fil d'une histoire connue, jeu de piste, jeu d'assemblage, jeu de questions où les réponses surprennent et creusent de nouveaux doutes au lieu de rassurer. Cet album invite le lecteur à déployer une activité intense et le déçoit s'il emprunte des sentiers trop bien tracés.

Si *Le Tunnel* reste circonscrit au domaine de l'enfance et n'aborde pas le thème de la séduction, *Mina je t'aime* et *Puzzle* soulignent son importance dans la relation entre la fillette et le loup (ou les trois jeunes garçons pour lesquels Mina est à la fois Chaperon rouge et loup) et renvoient à la moralité de Perrault qui insiste sur le caractère métaphorique du personnage. Les deux albums s'interrompent un peu avant l'épisode qui clôt le conte source, juste avant la dévoration annoncée ou suggérée. La fin est entrouverte, mais il y a peu d'échappatoire possible: la consommation du crime et/ou du viol est inscrite dans la dernière page, et l'enjeu du conte contemporain à la hauteur de celui qu'il a réécrit et transformé. L'absence d'une moralité explicite n'exclut pas une morale, que le lecteur aura à dégager, au risque de l'inquiétude, du trouble, mais aussi de la satisfaction intense que procure toute lecture qui aide à confronter les livres entre eux et au monde, qui aide à grandir.

Bibliographie

- Bouillaguet, A. (1990): *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Éd. du Titre, Paris.
- Bruel, C. (2001): *Anthony Browne, Être*, Paris.
- Dufays, J. L. (1994): *Stéréotype et lecture*, Pierre Mardaga, Liège.
- Eco, U. (2003): *De la littérature*, Éditions Bernard Grasset, Paris.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris.
- Martin S. (1997): *Les contes à l'école*, Éditions Bertrand Lacoste, Paris.
- Péju, P. (1981): *La petite fille dans la forêt des contes*, Éditions Robert Laffont, Paris.
- Picard, M. (1986): *La lecture comme jeu*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Samoyault, T. (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris.
- Tauveron, C. (1999): «Comprendre et interpréter le littéraire à l'école: du texte réticent au texte proliférant», *Repères*, 19, 9-39.

Les subversions d'un homme panique nommé Topor ou la réécriture ludique de l'histoire de la religion et de la littérature

Domingo Pujante González
Universidad de Valencia

La réalité n'a pas besoin de prouver qu'elle existe.
Quand on l'oublie, elle se contente de faire mal.
(Topor¹)

L'histoire qui va suivre est véridique jusque dans
ses moindres détails, à moins qu'une affreuse er-
reur n'ait tout faussé depuis le début. (Topor²)

Je commencerai par un aphorisme d'Émile Michel Cioran —ce subtil pessimiste à qui le Réel, tout comme à Topor, donnait de «l'asthme» (Cioran, 1995: 760)— qui apparaît dans le chapitre consacré aux «Citations» dans le *Dictionnaire des idées revues* de Jacques Sternberg: «Le savant n'est pas qui fournit les vraies réponses: c'est celui qui pose les vraies questions» (Sternberg, 1985: 257), «Un aphorisme —on le sait et Karl Kraus, ce grand démolisseur de littérature ou narcissique redresseur de torts, le corrobore—, est soit une demi-vérité soit une vérité et demie» (Sternberg, 1985: 237). Je vous propose un jeu, grave sous apparence légère. J'aimerais dans les pages qui suivent axer mon discours sur deux subversions opérées par Roland Topor, créateur —on le sait— en 1962 d'un groupe ou mouvement d'avant-garde nommé *Panique* en honneur du dieu Pan, disparu prématurément en 1997. Deux sous-titres me permettront de passer d'une subversion à la suivante. Deux autres subversions concernant l'histoire de l'art et de la culture seront abordées dans un travail postérieur à cause des contraintes spatiales à respecter.

1 Topor (1992: 28).

2 Topor (1992: 36).

À contre-dieu ou pour une subversion de l'histoire de la religion

«Les gens qui ont la foi m'ont longtemps dégoûté physiquement. Depuis, je me suis habitué au dégoût» (Topor, 1992: 31), affirme Topor dans son livre *Pense-bêtes* et un peu plus loin: «Le Pape ne défèque jamais à fond. Il garde toujours un peu de merde en réserve dans l'intestin au cas où il serait pris du besoin urgent d'emmerder quelqu'un» (Topor, 1992: 85). Et à Cioran d'ajouter «si la religion se fonde sur le sentiment, c'est le chien qui est le meilleur chrétien» (Sternberg, 1985: 256).

Aux yeux de Topor «Dieu existe encore moins que moi» (Topor, 1992: 40) et la religion, tout comme l'art, est un mensonge dont les hommes ont besoin pour trouver un sens à leur existence. Aussi se révolte-t-il contre cette invention communément acceptée et entreprend-il une lutte personnelle contre ceux qui prétendent faire des restrictions à la liberté d'action et d'expression de l'homme. «Je n'aurais absolument rien, affirme-t-il, contre les catholiques, les musulmans ou les intégristes de tous bords si avant chaque prière ils disaient: 'Je sais que c'est faux mais on dirait que...'. Le malheur précisément veut qu'ils ne disent pas: 'On dirait que...'. Ils disent plutôt: 'Ceux qui disent «on dirait que», on les tue'. Il y a là un terrible abus de confiance et une intolérable usurpation de pouvoir qui consiste à dire: 'Ma façon de penser la vérité est la réalité et le reste de la réalité doit être supprimée!'» (Topor, 1994: 36-37). Pour Topor, il s'agit purement et simplement d'un crime contre l'humanité parce que la religion ampute la réalité et la rend criminogène.

L'auteur subvertit les vérités de la religion dans toutes ses créations car pour lui «tous les dogmes finissent dans l'embarras» (Topor, 1992: 48). L'une des illustrations les plus significatives en ce sens est son œuvre *La Véritable Nature de la Vierge Marie*. Les admirations, qui font partie du nom —Vierge Marie— et qui deviennent des «i» inversés, constituent un clin d'œil graphique du renversement des valeurs établies préconisé par l'auteur. Cet acte subversif nous fournit aussitôt la clé de voûte de l'œuvre, construite à partir de la surprise hilarante et d'un humour féroce. En effet, ce dogme de foi très enraciné dans la culture populaire, cette pierre angulaire qu'est la virginité de Marie sur laquelle se fondent une grande partie des vérités théologiques, ayant engendré des querelles sanguinaires au sein de l'église depuis le Moyen Âge, est mis en exergue, questionné par le biais de la raillerie et de l'ironie.

Ainsi dans cette œuvre tous les éléments contribuent-ils à accentuer l'effet parodique et démystificateur, à commencer par l'altération du monogramme de Marie. Les dessins de Michael Bastoy qui illustrent les XCIX maximes ou versets offrent à leur tour une image d'une femme complètement nue et offerte, adoptant toute une série de poses qui mettent en valeur le sexe féminin, sans perdre pour autant l'auréole ou le nimbe circulaire qui couronne la tête de la Vierge dans toute l'imagerie mariale témoignant de sa sainteté et de sa pureté. La dédicace du livre «Pour Marie» et l'épilogue sont également parodiques et circulaires. En effet, le livre se termine par un double envoi, sorte de prière où ces deux dernières strophes de quatre vers oc-

tosyllabes dédient le poème à cette anti-Vénus et lui confèrent un air populaire, voire vulgaire:

Ta véritable nature
Est forcément souterraine
Tiens bien fermée l'ouverture
Reste vierge souveraine

Grâce à trois points de suture
Marie fut couronnée reine
Vénus en déconfiture
Se saoule avec les sirènes. (Topor, 1996: 70)

Topor entreprend de démonter et de ridiculiser ce mensonge de l'histoire qui, proposé comme Vérité inaltérable, a provoqué des luttes acharnées et n'a fait, à son sens, qu'empêcher l'ennoblissement de cette grande femme. Le stratagème littéraire est toujours celui de la subversion:

La véritable nature de la Vierge Marie défiait les règles du plus élémentaire savoir-vivre. Elle ne lavait jamais son linge sale sans témoin. (Topor, 1996: 14)
De par sa véritable nature, la Vierge Marie était une femme d'intérieur. Outre le souci de l'épargne qui lui appartenait en propre, elle avait un goût immodéré pour le ménage, à trois. (Topor, 1996: 26)
Après avoir exploré la véritable nature de onze mille vierges, il découvrit qu'aucune ne s'appelait Marie. (Topor, 1996: 56)
Pour en savoir davantage sur sa véritable nature, composez 36-15 sur le minitel, code Vierge Marie. (Topor, 1996: 68)

Topor prêche l'interdiction d'enfermer la réalité dans un discours unique. Il prône en somme la défense de défendre en fournissant plusieurs versions de l'histoire sacrée, devenue sacrée histoire, principalement autour de la figure du Christ. Ce processus de réécriture de l'histoire est toujours accompagné d'une dimension déformante et digressive. Dans son recueil de nouvelles intitulé *Café Panique*, le lecteur assiste à «L'histoire de Peut-Mieux-Faire» où le narrateur reproduit une nouvelle version d'un épisode de la vie de Jésus, prétextant qu'il s'agit d'un film que le personnage éponyme de l'histoire a vu à la télévision:

— Jésus venait d'avoir ses trente-deux ans lorsqu'il rencontra *Lacrima-Christi* sur une petite plage de Judée. C'est une jeune Romaine en voyage touristique. Tout le soleil d'Italie dans un corps de femme, et bien roulée malgré son jeune âge. Dès qu'il la voit, au sortir du bain, Jésus perd la tête. Elle n'est pas longue à succomber, en dépit d'une haine irrationnelle pour la barbe. Dès qu'il accepte de couper la sienne, elle lui tombe dans les bras. Ils filent le parfait amour sur les bords du lac de Tibériade. Bien entendu, les apôtres font la gueule.
— Et ton père? s'inquiète Jean. Tu ne peux pas le laisser tomber!
— Qu'il se débrouille sans moi! vocifère Jésus. J'ai trente-deux ans, il est temps de couper les ponts. Je veux vivre ma vie.
— Et ton enseignement? intervient alors Pierre.
— J'y reste fidèle, répond Jésus. Car, en vérité, je vous le dis, comment peut-

on prétendre aimer les hommes, en général, si l'on n'est pas capable d'aimer une femme en particulier? De l'aimer passionnément, de tout son cœur. Méfiez-vous des beaux discours pleins d'amour pour l'humanité lorsqu'ils sont tenus par des célibataires endurecis. (...)

Tandis qu'il parle, *Lacrima-Christi* le couvre de petits baisers sur tout le corps, et Jésus s'interrompt fréquemment pour les lui rendre.

Mais les apôtres grondent. Après s'être embarqués dans l'aventure en compagnie de Jésus, ils se sentent floués. Il y a toujours de ces petites jalousies mesquines dans les communautés d'hommes. Finalement, Judas se dévoue. Il va dénoncer le messie qui est mis en croix, comme vous savez. Pendant son supplice, il n'a que le doux nom de *Lacrima-Christi* aux lèvres. Afin d'éviter qu'on ne l'entende, Marie-Madeleine et les apôtres font un vacarme épouvantable pour couvrir sa voix. Ensuite, *Lacrima-Christi*, effondrée, est recueillie par Ponce-Pilate, un ami de ses parents. Elle doit partir les rejoindre à Rome, mais juste avant que le bateau ne lève l'ancre, Jésus revient et l'emmène. Ils sont damnés. Fin. Vous savez que j'ai été élevé dans la religion hindouiste. J'ignorais l'histoire de Jésus. Mais après avoir vu le film, je suis décidé. Je vais me convertir! (Topor, 1982: 129-132)

Cet exercice de réécriture ludique n'est pas innocent car il dédramatise les tabous et démantibule les interdits imposés par la religion. Il s'agit d'un procédé sacrilège puisqu'il poursuit un bouleversement général et profond des dogmes, un renversement des préceptes sociaux. Topor met l'ordre sens dessus dessous, brouille les orthodoxies, met à l'index les normes, le glorieux et le sublime deviennent ridicules, le sérieux comique, le noble vulgaire et il fait de ces trois concepts dépréciés les fondements de son esthétique et le déclic de son imagination. Je finirai cette première subversion avec la suite de l'histoire précédente où l'auteur-narrateur demande des explications à *Peut-Mieux-Faire* à cause de la grande confusion provoquée par son récit de la nouvelle histoire du Christ:

J'étais passé au *Nouvel Obs*, vers la fin août, pour voir s'il y avait moyen de toucher mon chèque en urgence, et j'avais découvert avec stupeur que quelques lecteurs râlaient drôlement. Ils avaient envoyé des lettres ulcérées pour dire que j'étais une ordure d'une bassesse pas possible, et tout ça à cause de ce pauvre *Peut-Mieux-Faire*, parce qu'il avait raconté la vie du Christ de travers. Bon, je me dis, c'est de sa faute, c'est à lui de répondre à la critique. Je le trouvai au *Café Panique* sur le coup de midi, en train de siroter sa *Suze*. Je flanquai sur la table le tas de photocopies.

— Voilà, c'est toi qui m'as mis dans la merde, à toi de m'en tirer.

Il lut attentivement les lettres, un étrange sourire aux lèvres. Quand il eut terminé, il vida sa *Suze* cul-sec.

— Tu veux que je te dise, ces gens-là, moi, je les trouve pas très catholiques. (Topor, 1982: 133)

À contre-lettre ou pour une subversion de l'histoire de la littérature

Topor se sent à l'aise dans une multiplicité de genres littéraires, ce qui souligne son penchant particulier pour s'écarter des sentiers battus afin d'em-

prunter les voies impures de la bâtardise. Son œuvre *Rumsteak* illustre parfaitement ce principe. Il s'agit d'un recueil de chansons-poèmes *sui generis* qui échappent aux catégories poétiques consacrées. Le contrat ludique avec le lecteur est déjà présent dans le titre.

En effet, le mot *rumsteak* récupère son origine anglaise («rump steak»), pour désigner, dans le domaine précis de la boucherie, ce tendre et exquis morceau de viande de bœuf. Cette altération initiale du mot français —«romsteck» ou «rumsteck»— nous renvoie, grâce à sa sonorité, au domaine culinaire, de la bonne chère et des plaisirs du palais, en l'occurrence à «rhum», la boisson et à «steak», la viande. Un sous-titre vient préciser le champ lexical déjà annoncé: *Morceaux choisis*, expression polysémique qui bifurque sur d'autres champs sémantiques. Ainsi le mot «morceaux» renvoie-t-il à l'univers de la fragmentation, du morcellement caractéristique de la viande destinée à la consommation humaine. L'adjectif «choisis» ajoute une qualité supplémentaire, insistant sur la sélection, la délicatesse et l'épicurisme du consommateur. Cependant, l'expression «morceaux choisis» s'ouvre sur un autre domaine, celui de la musique, faisant référence à ces extraits privilégiés, ces petites compositions chéries de tout musicologue averti ou musicien en herbe, ce qui anticipe le caractère musical de l'œuvre. Or, le titre —riche en connotations sémantiques et poétiques— est en fort contraste avec l'image de la couverture où une vieille femme s'empare d'un beau «morceau choisi» d'un jeune homme brutalement dépourvu de sa virilité. Dans ces chansons, l'auteur aborde tous ses sujets privilégiés, utilisant un langage populaire et jouant avec le registre enfantin propre à la comptine. Les chansons sont normalement divisées en trois strophes finissant avec ce mot puéril qui se répète, sorte de refrain qui marque le caractère ludique de la composition.

Le premier chapitre du recueil s'intitule «Les chansons de Roland». L'auteur joue une fois de plus avec le langage pour subvertir toutes les références littéraires et les piliers immuables, voire sacro-saints de la culture française. Étant donné qu'il y a une coïncidence patronymique entre l'auteur et le héros épique, le jeu est servi et la filiation ou l'illustre descendance ridiculisée. L'usage du pluriel, tout à fait pertinent car nous assistons à un grand choix de chansons, lui tombe à merveille pour revendiquer l'idée de pluralité, de mixité, voire d'éclatement de la vérité. Ainsi Topor subvertit-il cette œuvre épique française faisant partie de la Geste du roi et constituant en quelque sorte une biographie légendaire de Charlemagne où les faits historiques donnent libre cours à l'exaltation des sentiments patriotiques et religieux les plus élémentaires.

Grâce à un audacieux renversement, les valeurs préconisées par ce nouveau Roland s'écartent énormément des idéaux de race et de pureté de son homonyme épique. On ne retrouve plus Dieu mais l'homme, plus le héros mais l'anti-héros, plus le fils légitime mais le bâtard, plus le verbe mais la polyphonie, plus le texte mais l'intertexte, plus la version mais la subversion. La première «Chanson de Roland» fonctionne à la manière d'une synecdoque puisqu'elle donne le titre à l'œuvre —la partie, le morceau, pour le tout, le

corps entier— et montre l'aversion que l'auteur ressent envers les interviewers et tous les critiques littéraires désireux de circonscrire son œuvre à toute une série de préjugés et d'idées reçues, tout en voulant avoir accès aux ressorts et aux recoins de son imagination, comme si la création pouvait être contrôlée, indexée, figée:

Un monsieur très distingué
Est venu m'interviewer
Il m'a dit mon cher Roland
C'est vous qui êtes le plus grand
Je voudrais des renseignements
Sur votre vie, votre carrière
Que faisiez-vous l'année dernière?
Que ferez-vous l'année prochaine?
Aimez-vous la porcelaine?
Avez-vous beaucoup d'amis?
Restez-vous longtemps au lit?
Prenez-vous de la morphine?
Savez-vous faire la cuisine?
Qui vous a influencé?
Alors moi sans hésiter:

Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak (Topor, 1980: 8)

Cette attitude a contribué à créer toute une série de malentendus et à fomenter une vision négative de l'œuvre de Topor, qui a toujours essayé d'échapper aux carcans imposés par la critique. Amené sans cesse à répondre aux questions, il lui fut difficile, comme le précise Pierre Tilman, de ne pas trahir la complexité des choses et impossible de donner plusieurs réponses en même temps. Pourtant, rien n'obéit à une seule raison. Comment s'empêcher donc d'éclater de rire? Pour Topor «l'être humain est un animal pensant à de multiples niveaux, piégé dans la cage d'un seul sens. Face au réel lui-même et à la perception que nous nous en fabriquons, le rire vient jouer son rôle thérapeutique» (Tilman, 1999: 27).

L'originalité de cette adaptation des principes de la culture —cette manière subversive de réécrire l'histoire sacrée ou celle de la littérature, cette intertextualité et cette polyphonie amplement cultivées par Topor— consiste à établir des associations inusitées entre les deux côtés de la fine lisière qui sépare la réalité de la surréalité ou de la fantaisie, voire de l'imagination débridée et hilarante qui sape les conventions et multiplie les versions tout naturellement, à la manière des histoires populaires. Je me permettrai donc de conclure avec les mots d'une comptine espagnole: «Ahora que vamos despacio, vamos a contar mentiras tralará, por el mar corren las liebres, por el

monte las sardinas tralará» ou en reprenant un syllogisme extrait des *Syllogismes de l'amertume* de Cioran —ce qui me permettra de fermer la boucle de mon discours—: «Dans la stupidité il est un sérieux qui, mieux orienté, pourrait multiplier la somme des chefs-d'œuvre» (Cioran, 1995: 745).

Bibliographie

- Kraus, K. (1993): *La littérature démolie*, Rivages, Paris.
- Sternberg, J. (1985): *Dictionnaire des idées revues*, Denoël, Paris.
- Tilman, P. (1999): «Tout ce qui est Topor brille. Laughter Outre-Tombe», *Art Press*, 248, 26-31.
- Topor, R. (1980): *Rumsteak. Morceaux Choisis*, Le Dernier Terrain Vague, Paris.
- (1982): *Café Panique*, Éditions du Seuil, Paris.
- (1992): *Pense-bêtes*, Le cherche midi éditeur, Paris.
- (1994): *Courts termes. En apparté avec Eddy Devolder*, Dumarchez, Paris.
- (1996): *La Véritable Nature de la Vierge Marie*, Éditions du Rocher, Monaco.
- Cioran, É. M. (1995): *Œuvres*, Gallimard, Paris.

La esfinge intertextual de Verne

M^a Dolores Rajoy Feijoo
Universidad de Oviedo

La esfinge de los hielos es uno de los más extraordinarios viajes de Julio Verne, no tanto por la aventura relatada sino por sus relaciones intertextuales. Como señala Barthes: «Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables» (Barthes, 1997: 816).

Nos proponemos el estudio de las relaciones intertextuales de *Le sphinx des glaces* especialmente en relación con *The Narrative of Arthur Gordon Pym* de Poe¹, con el objeto de analizar las posibilidades del concepto de intertextualidad y de conceptos afines a este.

Las modalidades de las relaciones entre los textos han sido sistematizadas por Genette que distingue cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, architextualidad, hipertextualidad, metatextualidad, paratextualidad (Genette, 1982: 7-14). El concepto de transtextualidad o «transcendencia textual» supone una simplificación de Bajtín; en la práctica tiene un carácter restringido, pues se limita a analizar las relaciones de un texto literario con otros del mismo tipo. Sin embargo, la consideramos como un punto de partida válido ya que permite un análisis complejo de las relaciones entre textos. La presencia de *A.G.P.* en la *Sphinx* comienza con una dedicatoria a Poe (1) y por una cita de dicho autor (10), a la que sigue la aparición de Len Guy (16), que se apellida igual que un héroe de Poe y una conversación sobre Pym (36-38). Las alusiones continúan a lo largo de la obra, algún capítulo (VI, 2^a parte) se titula igual, y el narrador se dedica con aplicación a la lectura de *A.G.P.*².

Existen relaciones architextuales ya que ambos son libros de viajes y de misterio. Pero las relaciones más abundantes son las hipertextuales: aparece un resumen de *A.G.P.* en el capítulo V («Le roman d'Edgard Poe», 64-86). Y

1 En adelante aludiremos a estos libros (de 1897 y de 1838) como la *Sphinx* y *A.G.P.* respectivamente, cuyas páginas citaremos entre paréntesis.

2 Para las alusiones usa Genette el término «intertextualidad» pero lo reservamos para un uso más adecuado.

en casi todas las páginas alude a esa obra. Recupera y transforma personajes, como Patterson (94-101) o Pym que aparecen muertos. Hunt resulta ser el mestizo que salvó la vida a Pym. Martin Holt es hermano de Ned Holt que no es otro que el Parker de *A.G.P.* (330), Len Guy es hermano de William Guy; al final se recupera a 4 supervivientes de la *Jane* (450) y se da cuenta de lo que hicieron otros. Se continúa —e imita— la intriga. Los personajes de Verne hacen un viaje al Polo Sur siguiendo los pasos de Pym. Entre las muchas transformaciones que se producen hay que señalar una cronológica, 11 años separan ambos viajes. El motivo de la expedición se renueva ya que se realiza para salvar al hermano de Len Guy y a sus compañeros (secundariamente para buscar a Pym o para explorar el Polo). El narrador añade que va a proporcionar un desenlace al «inacabado» libro de Poe. Para que la continuación se produzca es necesario que lo que al principio se presenta como ficción pase a ser considerado como real (101-102).

Hay también relaciones metatextuales. La obra de Poe es comentada con el criterio de la verosimilitud. El narrador critica a menudo los aspectos demasiado imaginativos: «Ce qui me paraissait, à moi, aller jusqu'aux limites de l'in vraisemblance, c'était que le roman du poète américain fût une réalité» (102).

La consecuencia es una corrección positivista. Verne pretende quedarse en los límites de la lógica y transforma lo que la sobrepasa. El capítulo 16 está lleno de negaciones que indican que la isla Tsalal no se parece a la de Poe y que se resumen en la palabra «rien» (255). La negación lleva consigo la busca de una explicación. El cambio de aspecto de Tsalal puede deberse a «un tremblement de terre» (248), la negrura del suelo, a una acción volcánica (246). La supresión de lo inverosímil continúa a lo largo de toda la obra.

No es de extrañar que la *Sphinx* produzca una «déception», como indica Gallet que habla también de la «puissance de désillusion du réalisme» (Verne, 1970: 499) y opone el realismo de Verne al romanticismo de Poe. Esta impresión parece de acuerdo con las pretensiones del narrador quien emplea a menudo el término «desolación», y dice: «Il serait difficile pour le début de ces merveilles et terribles aventures d'imaginer un lieu mieux approprié que les îles Désolation» (2).

Las alusiones no se limitan a *A.G.P.*, sino que remiten, menos exhaustivamente, a otras obras. Verne cita sus propios libros, por ejemplo, en nota al pie alude al viaje al Polo de Nemo (404). También cita a un crítico de Poe, seguramente su traductor Baudelaire (84). Las referencias a otras obras de Poe son frecuentes, así como a los libros de viaje: el narrador lee constantemente «livres de voyage» (169). Destaca un homenaje a Fenimore Cooper, su nombre es compartido por Fenimore Atkins (2) y se citan sus personajes: «Un Bas de Cuir, un Renard Subtil!...» (246). El viaje por las islas recuerda los libros 3^o, 4^o y 5^o de Rabelais, su colonización a Robinsón Crusoe. La insistencia en nombrar las islas George (157) o a Saint George (48) (también *Sandwich*, *Sandy Hook*) hace pensar en George Sand, cuyo *Voyage dans le Cristal* parece aludido en el nombre del gobernador Glass.

Si nos limitamos a estudiar la transtextualidad literaria corremos el riesgo de caer en un «dialogisme restreint» (Compagnon, 1998: 118). Para evitarlo, vamos a retornar a Bajtín y a abrirnos a un concepto de intertextualidad que abarque sistemas no literarios: «Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue» (Bakhtine, 1978: 114).

«Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou plusieurs) systhème(s) de signes en un autre» (Kristeva, 1974: 60).

Las referencias a la ciencia y a la cultura abundan, pues Verne se documenta mucho. Resume referencias geográficas o de expediciones al Polo Sur, hipótesis sobre la existencia de la Antártida, estudios sobre la geología, la flora y la fauna antártica (como las ballenas), o sobre fenómenos electromagnéticos ligados al Polo o a la existencia de ciertos *fluidos* (481-482), y experimentos realizados en el Polo Ártico (481). A veces menciona a un autor (cita a Maury, a Réclus), otras veces añade datos a pie de página (472), otras no cita sus fuentes, como corresponde a una obra de divulgación científica. Más indirectas son las referencias históricas. Al comienzo de la obra se indica que «le baron français Kergelen fut le premier à signaler ces îles» (2). Se menciona a Napoleón (106) y a Saint-Malo (132). Al acabar se cita a Dumont d'Urville (495), en la última página se dice que la aventura terminó «entre la terre Claire de Dumont d'Urville et la terre Fabrizia reconnue par Ballena» (496). Se percibe una velada advertencia a los franceses sobre el reparto del inexplorado continente de la Antártida frente a los «étonnants accapareteurs» (133) que son los ingleses. Para explicar estas y otras referencias a Francia debemos recurrir a un efecto de polifonía³ o desdoblamiento: Jeorling, narrador americano/Verne-autor francés.

Las alusiones religiosas casi brillan por su ausencia. La Navidad no se celebra ni el 24 ni el 25 de diciembre, el 25 no se menciona, solo el 26 se dice que es el día siguiente a Christmas. Esta palabra remite a Christmas Harbour de donde parten, a las islas Christmas por las que no pasan: el libro no recorre este camino que podría explicar la «blancura» final por la analogía con el paisaje navideño. Se menciona a Dios, pero a un Dios abstracto, en relación con la Providencia y en contraposición con el azar⁴. Hay referencias al diablo en la calificación de algún personaje, como Hunt, Endicott o Hearne. En cambio abundan las referencias al «devoir d'humanité» que representa el viaje. Están presentes el folclore o la leyenda. Destaca una visión ensoñada

3 Ducrot entiende «polifonía» como «l'existence de deux locuteurs distincts» (1984: 203) o como «la distinction du locuteur et de l'énonciateur» (1984: 225). En un solo caso, en nota al pie (150) Verne se distingue con su firma J. V. como locutor, en muchos otros se ve que el «enunciador» es distinto del locutor Jeorling.

4 Tal vez hay una referencia a la gracia divina en el nombre de Gratian pero se queda en el juego de palabras. El capítulo 8, 2ª parte, que relata la muerte de este marinero se titula «Le coup de grâce».

de elementos místéricos⁵. A partir de las islas Thulé menciona los dioses nórdicos, las walkirias... aunque sea para presentarlos como algo opuesto al Sur (138). Hay elementos que recuerdan la materia de Bretaña, el nombre de Pym, Arturo, el de Tristán de Acuña, alusiones al grial... pero apenas los utiliza.

Las sociedades secretas aparecen, en cambio, ampliamente reflejadas. La mayoría de las obras de Verne aluden a la masonería, ya intuitivamente, como quiere Vierre, ya con pleno conocimiento de causa, como asegura Lamy (1994). La obra tiene un trasfondo que coincide con símbolos o ritos de iniciación. El viaje que emprende el narrador con el capitán Guy y sus 11 hombres tiene un carácter iniciático que queda patente cuando, tras pasar por Tristán de Acuña, Terre de vie, (106), re-comienza en Port-Egmont (el huevo es un símbolo de nacimiento), isla de las «Malouines» (alude a los «compagnons» de St Malo, 132), donde cambia el objetivo de la expedición y reclutan a más hombres hasta un total de 33. Los viajeros se enfrentan a los cuatro elementos y pasan por diversas pruebas que se sintetizan en una tormenta (186-196). Como en *A.G.P.*, se alude a los animales guardianes el oso y el «Tigre» (el perro), o a ritos sangrientos, recordando cuando Peters mató y devoró a Parker-Ned Holt. Aparecen los «muertos vivientes», figurados en los cadáveres conservados sobre el hielo (Patterson, Hearne, Pym, Hunt). La *Halbrane* acaba en un «mundo al revés», un barco invertido sobre un iceberg invertido. Las pruebas se completan con «descensos a los infiernos», a las profundidades de la tierra, a las criptas apreciadas por los rosacruces. Esta busca de la iluminación se realiza bajo la luz constante del sol polar y cuando regresan de estas «hautes latitudes» lo hacen envueltos en la noche, siguiendo la secuencia de los ritos rosacruces de mediodía a medianoche. Existe una relación de «compagnonage» entre la antigua tripulación de la *Halbrane*, a la que se añade el narrador. Se hace un intento de «bautismo» (184). Los viajeros más destacados tienen 40 ó 44 años, y el 4 es símbolo de maestría, así como el 13, que coincide con el número de tripulantes en momentos clave, corresponde a la muerte. Los números y nombres tienen un papel simbólico que llevaría mucho tiempo desarrollar. Nos limitamos a Hurlyguerly. Tal como está suena a un «hurle-gueule», un personaje que habla demasiado, o a la expresión inglesa «Hurlyburly» (tumulto). Si retiramos los fonemas repetidos *rli*, nos quedamos con *Hugue*, que puede aludir a Victor Hugo, a los hugonotes (tema caro a Poe), a Hugoniot, a Hughes, estudioso de fenómenos electromagnéticos, a Hugues de Paiens (rosacruz), o a Hugo de Troyes, del Temple. Cuando este contra-maestre (deseoso de conocer los secretos de la naturaleza) sube a una mon-

5 « (...) ici des pyramides à pointes aiguës, là des dômes arrondis comme ceux d'une église (...), des kromlechs, des menhirs debout comme au champ de Karnac, des vases brisés, des coups renversées —enfin tout ce que l'oeil imaginatif se plaît à retrouver dans la capricieuse disposition des nuages» (199-200).

taña, un «quebrantahuesos» (411) le golpea en el pecho como a un moderno Prometeo.

Con la introducción de los mundos de la ciencia, de la religión, de la historia, de la masonería, la palabra de Verne se llena de otras voces que nos hablan a través de su novela que conecta así con la cultura manifiesta o secreta de su tiempo. La intertextualidad así entendida coincide con el concepto de polifonía: «Notre parole, c'est-à-dire nos énoncés (qui incluent les oeuvres de création), est remplie des mots d'autrui, caractérisé, à des degrés variables également, par un emploi conscient et démarqué» (Bakhtine, 1984: 296).

El estudio de las relaciones intertextuales nos muestra aparentemente una obra poco original, muy polifónica, cuya voz está «habitada» por otras voces que la recorren. Para paliar esta decepción pasamos a analizar el elemento culminante de esta novela, el que le da nombre. La solución que Verne propone a *A.G.P.* no es otra que la visualización del misterio en una *esfinge*: escamotea la «enorme figura blanca» con la que acaba fundido Pym, hablando de un «géant blanc», para pasar a transformarla en una mole que ni siquiera es blanca sino «de couleur fuligineuse» (481), compuesta por un material tan poco poético como hierro oxidado. El narrador, positivista, explica que «ce massif n'était qu'un aimant colossal» (481), pero no queda claro por qué las rocas han tomado esta forma que, según muestra el paratexto, los grabados (s/n, 477, 483), es parecida a la esfinge de Gizeh. Lo extraño es sustituido por lo raro pues ¿qué hace una esfinge en el polo sur magnético?

La esfinge, desde que aparece en la literatura, está ligada a un misterio a descifrar. A lo largo de la obra se han hecho señales de que hay que entender las cosas, mirarlas «a la loupe» (8), los personajes piden a los demás que los comprendan (por ejemplo Hunt reitera «comprenez-moi»). Cuando Jeorling no entiende se acusa de ceguera, el castigo de Edipo (275). La esfinge se presenta al lector como un reto para que busque el sentido oculto. Llegamos a otro concepto bajtiniano, la inclusión del lector en la pluralidad de voces: «Dans l'univers bakhtinien tout se concentre autour des voix et des tons qui remplissent l'espace du langage et dont l'écho fait partie de tout usage de la parole» (Velcic-Canivez, 2002: 371).

En la *Sphinx* el lector es llamado a completar el texto descifrándolo. Se insiste en algunos mensajes «especiales», el de W. Guy o el de Patterson. La elección de este último personaje no es inmotivada, «patter» significa «jerga», «pattern» pauta; ambas expresiones indican que hay que buscar una clave de lectura. En otro momento se indica que Hearne no posee una «clé» (llave/clave), Hunt dice que «El pobre Pym no poseía los instrumentos» (306). Hunt (cazador) también se llama Peters y San Pedro es el apóstol que posee la llave.

De entre los enigmas de la *Sphinx*, el más evidente —aparte de los jeroglíficos de Poe, que se repiten— es el conjunto de letras que se encuentran en el «débris» de la *Jane*:

AN
LI E POL (236)

Estas letras son interpretadas como «Jane, Liverpool», el primer indicio que remite hacia la permanencia de Pym. El lector no debe quedarse ahí y está en su mano hacer otra lectura, siguiendo el modelo de los criptogramas a que tan aficionado era Poe. Las primeras letras AN corresponden a las que tienen en común la *Jane* y la *Halbrane*, goletas que son denominadas «soeurs» y que dan nombre a los dos subcontinentes antárticos; el anagrama imperfecto de ambas puede ser *Jeanne d'Halbret*, madre de Henri IV (remite al intertexto francés). El anagrama de la segunda línea es POLLIE, que se aproxima a «poulie» y a la primera palabra del subtítulo del *Songe de Poliphile*, POLIA. Ya que citamos esta obra de Francesco Colonna, cuyo contenido oculto es el de indicar cómo se encriptan los textos, añadimos que otros indicios nos llevan a ella. El nombre de un grumete es Francis. Si se retira del nombre del narrador las letras *rli* (como en Hurliguerly), queda reducido a *Jeong*, que podemos leer en anagrama como *songe* si reemplazamos la *J* por una *S*, cuya grafía es similar⁶. Jeorling sueña constantemente. El nombre del segundo de a bordo, Jem, «le coeur du bateau», se puede interpretar como *j'aime*, lo que lleva a la segunda parte del título *phile* (el que ama), el objeto del amor *Poli* sería en este caso el Polo, por el que se sienten atraídos algunos personajes. Volviendo a POLIA, Lamy para analizar otra obra —no esta— realiza la lectura en logogrifo de esta palabra —basándose en G. de Orleans—. El resultado es el mismo al que se llega a través de la lectura del conjunto de letras del tablón de la *Jane*:

POLIA, POLIE (POULIE), PAL, POULAIN, POLE (Lamy, 1994: 229 y 227-232).

Si leemos este resultado en referencia a la *Sphinx*, PÔLE resulta evidente, puesto que nuestros viajeros pasan sobre el Polo Sur. POULAIN es más problemático pero se compara a la *Halbrane* con un caballo (194). En cuanto a POULIE y PAL, las poleas son elementos que no faltan en un barco (156) y en algunos grabados (341, 429) se ve claramente un juego de dos poleas o «pal»; «pal» metafórica según Gaston de Orléans un grupo de 2 caballeros, iniciador e iniciado; así se explican las parejas Len Guy-Jem West, Hunt-Endicott, Hunt-Jeorling, Hurliguerly-Jeorling, etc., en las que uno recibe enseñanzas del otro. También podría encontrarse POL o APOLLON, el dios solar, dada la relevancia del sol. Por último, POLIA se puede interpretar como Ateña Pollia, Demeter, la Diosa Blanca, con lo que el logogrifo que no creemos casual, remite de Verne a Poe y sugiere una interpretación de la «blancura», el rasgo más relevante del desenlace de *A.G.P.*, en relación a esta diosa de sabiduría y eternidad. Si a un nivel denotativo este misterio se reduce a lo verosímil, produciendo cierta decepción, en una lectura profunda, la blancura

⁶ El nombre Jeorling también se puede interpretar como *je* (narrador) -*or* (es el socio capitalista de la aventura) -*ling* (quizá en relación a «linger», permanecer, ya que continúa en el barco aunque iba a hacer una breve travesía).

queda explicada y satisfecha la curiosidad del que se adentra en la *Sphinx* y en su enigma.

Tenemos así otro aspecto de la metatextualidad, un texto sirve de código para otro, el de Verne se presenta como una clave para descifrar el de Poe. Sería posible encarar la novela con una visión nueva, fijándose en los elementos de *A.G.P.* que son puestos de relieve por Verne una y otra vez: los jefes Klok-Klok o Tsalemon, la isla Tsalal, los gritos anamoo/alma etc., para ver que ahí existen mensajes que descifrar. No vamos a seguir este camino que sería muy largo de recorrer⁷. Nos limitamos a recordar las palabras repetidas por Hunt a lo largo del libro, con las que termina la primera parte. Esta expresión: «pauvre Pym» puede ser leída en lectura fonética como *Po(e)*, *vrai Pym*, lo que indica que a través del personaje se pretende llegar al autor y a su pensamiento⁸. Verne se inscribe en la serie de lectores que completan el texto de Poe, lo que hace de acuerdo con su propio lenguaje y con el de su época. Como dice Bajtín:

C'est seulement dans l'ensemble du plurilinguisme d'une époque que les langages isolés, leur rôle et leur vraie signification historique, peuvent se révéler totalement, comme le sens définitif, dernier, de la réplique isolée d'un dialogue se révèle seulement lorsque ce dialogue est terminé, que tout a été dit, c'est-à-dire dans le contexte d'une conversation complète et achevée. Ainsi, le langage d'Amadis dans la bouche de Don Quichotte se dévoile totalement et dévoile son sens historique plénier uniquement dans l'ensemble du dialogue des langages de l'époque de Cervantès. (Bakhtine, 1978: 222)

Si la obra de Verne es una llave para la obra de Poe, también se produce el movimiento inverso y las palabras de Poe modulan y proporcionan claves para las palabras de Verne. En dos ocasiones se da una cita de Poe en referencia al «ange du bizarre» (217, 486). Este ángel contiene una alusión muy velada a la sociedad Angélica, a la que, según Lamy, pertenecía Verne. Esta sociedad secreta, cuyo segundo nombre es «Brouillard» (recordemos el capítulo 11, 2ª parte, «au milieu des brumes»), tiene como símbolo el roble y el color verde, lo que nos retrotrae al comienzo de la *Sphinx*, a la taberna del *Cormoran Vert* y a su dueño, Atkins que se define a sí mismo como un «chêne vert» (6) y que indica que «on voit déjà percer le gazon sauvage (el verde) sous la chemise blanche» (de la nieve, 8), una referencia casi transparente al palimpsesto. El aspecto iniciático de la obra parece confirmado por esta confraternidad Verne-Poe, de sus barcas, la *Halbrane* y la *Jane*, de los hermanos William y Len Guy y de sus novelas.

Hemos pasado en este trabajo de la transtextualidad literaria a la intertextualidad cultural y a la polifonía y, aunque no hemos insistido mucho en

7 Se pueden consultar, como ejemplo de interpretación las de Harold Beaver en la introducción a Poe (1986: 7-33).

8 Incluso puede leerse la frase pronunciada por Len Guy: «Mon pauvre frère», como *Po(e)*, *mon vrai frère*.

la teoría, creemos haber al menos sugerido que estos enfoques no se oponen sino que se complementan en el análisis de los textos. En cuanto a la novela de Verne, aunque la *Sphinx* se presenta, al principio, como un «relato» (1), más que como la narración de una aventura, se manifiesta como un texto, un tejido de otros textos, y que admite varias lecturas.

Bibliografía

- Bakhtine, M. (1978): *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París.
- (1984): *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, París.
- Barthes, R. (1997): «Théorie du texte», en *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, París.
- Compagnon, A. (1998): *Le démon de la théorie*, Éditions du Seuil, París.
- Dekiss, J.-P. (1991): *Jules Verne, le rêve du progrès*, Gallimard, París.
- Ducrot, O. (1984): *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, París.
- Kristeva, J. (1974): *La Révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, París.
- Lamy, M. (1994): *Jules Verne, initié et initiateur*, Éditions Payot & Rivages, París.
- Poe, E.-A. (1986 [1838]): *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Penguin books, .
- (1858): *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, (trad. de Baudelaire), Michel Lévy, París.
- Velcic-Canivez, M. (2002): «La polyphonie: Bakhtine et Ducrot», *Poétique*, 131, 369-384.
- Vierne, S. (1973): *Jules Verne et le roman initiatique*, Éditions du Sirac, París.
- Verne, J. (1970 [1897]): *Le sphinx des glaces*, («postface» de P.-E. Gallet, ilustraciones originales de Gaston Roux), Hachette, París.

La *unmotherly mother* en Wilde y Sardou

Ignacio Ramos Gay
Universidad de Valencia

El 27 de febrero de 1892, exactamente una semana después del estreno de *Lady Windermere's Fan* en el St. James's Theatre de Londres, el crítico teatral Arthur Bingham Walkley concluía un artículo en *The Speaker* con la frase lapidaria «Anything for a change». En él, resumía el valor de la obra de Wilde en su capacidad por alterar las convenciones teatrales de la época en favor siempre de la agilidad de la obra y del divertimento del público, al tiempo que sostenía la innegable presencia en la composición de «half a dozen familiar French plays». En cuanto a esa «media docena» de obras francesas familiares al público inglés que el crítico señalaba en la génesis de *Lady Windermere's Fan* —representada en el St. James's Theatre, bastión londinense de las obras y adaptaciones británicas de los dramas y comedias del *boulevard*—, Walkley especificaba el nombre de tres dramaturgos franceses del siglo XIX entre las visibles influencias en la obra: Alexandre Dumas *filis*, Eugène Scribe y Jules Lemaître. De hecho, un mes después de la *première*, aparecía en la revista *Punch* una caricatura de Wilde apoyado en un pedestal fumando lánguidamente, sobre el que reposaban tres volúmenes cuyos títulos —*Francillon*, *Odette* y *Le Supplice d'une Femme*— remiten y dan cuenta de la entronización de estas piezas, en contraposición con el destronado busto de Shakespeare que yace sobre el suelo, junto a unas marionetas que penden de un abanico, simbolizando la manipulación llevada a cabo por el irlandés de los presupuestos dramáticos franceses.

Los trasvases entre obras francesas del *boulevard* francés y la dramaturgia wildeana son múltiples, tal y como numerosos críticos han reseñado¹. Con todo, uno de los aspectos menos estudiado es aquel concerniente a reutilización de manera subversiva a manos de Wilde de los personajes convencionales franceses, representativos de una moral de clave melodramática clásica determinada, asimilada a la perfección bajo el reinado del puritanismo

1 Vid. Schwarz (1933); Mikhail (1968); Raafat (1971); Powell (1990); Eltis (1996).

victoriano, con el fin de socavar los cimientos del *establishment* social y moral inglés de la época. La figura de la madre «amaterna», de la *unmotherly mother* como la define Kerry Powell (1990: 14), constituye un ejemplo ilustrativo de las intenciones subversivas del autor, vehiculada a través de la reescritura de los cánones dramáticos tradicionales. El análisis comparado entre la figura de la madre, Mrs Erlynne, presente en la primera comedia de sociedad de Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, y el personaje materno protagonista de una de las obras a las que aludíamos al principio de nuestra exposición, *Odette*, de Victorien Sardou, ese «ángel del adulterio» tal y como recomendaba subtítular la obra Pedro Prat, periodista español colaborador de la *Ilustración*², ejemplifica la inversión llevada a cabo con la intención de provocar y deconstruir los paradigmas morales establecidos.

Odette se estrena en el Théâtre du Vaudeville el 17 de noviembre de 1881 y un año más tarde es representada en el Haymarket londinense bajo la adaptación-manipulación de Clement Scott, que opta por sustituir el suicidio final del personaje protagonista por una edulcorada reclusión en un convento. La obra francesa sirve de precursor inspirador de la comedia wildeana. *Odette* reproduce el arquetipo de la *unmotherly mother*, la mujer marcada por un pasado que la deshonra pero que con el tiempo recobra el sentimiento materno, y que acaba suicidándose al ser incapaz de afrontar su existencia frente a su hija. Heredera de una larga estirpe de «malas» mujeres que refrendan su desacato al sistema patriarcal no solo mediante la infidelidad hacia el cónyuge, sino también por medio de su desinterés hacia la maternidad, el personaje aparece definido desde los primeros compases de la pieza estigmatizado por una suerte de taras hereditarias que recaen ineluctiblemente sobre ella y que la definen como una *cocotte*, [«Laisse-moi tranquille avec ton Odette!... Je ne l'ai vue qu'une fois, ton Odette, et ça me suffit. Une coquette, comme sa mère, qui a fait assez parler d'elle» (Acto D)].

Los paralelismos entre *Odette* y *Lady Windermere's Fan* son múltiples, y nos permiten constatar las variantes empleadas por Wilde para alterar las convenciones dramáticas de la época. En ambos casos se trata de mujeres —Odette y Mrs Erlynne— de oscuro pasado, que han cometido una de las ofensas femeninas más graves dentro del marco patriarcal instituido —la infidelidad—, desterradas por sus actos del núcleo social que las nutría, a las que se añade además la tara de haberse comportado de manera impropia también como madres al abandonar a sus hijas y haber optado por una vida cercana al *demi-monde* dumasiano. Igualmente, en ambos casos encontramos la figura del marido corrector, vigilante austero de la «buena y correcta» moral establecida, guardián de la costumbre y de la virtud de su mujer. También, en último lugar, encontramos el personaje melodramático de la hija, alrededor del cual gravita el significado de pareja y de madre. Como podemos constatar, el triángulo *marido-esposa/madre-hija* es recurrente en las dos

2 Citado por Esperanza Cobos Castro (1981: 113).

obras, ofreciendo variantes mínimas en lo concerniente al papel encarnado por la hija (en Wilde es el mismo que encarna el personaje de la esposa, Margaret Windermere, hija de Odette al tiempo que esposa de Lord Windermere, pero madre también de una hija recién nacida), mientras que en Sardou estos dos caracteres no confluyen, sino que están bien diferenciados en Odette y Bérangère. Situacionalmente, cierto número de escenas de *Odette* presentan correlatos idénticos en *Lady Windermere's Fan*: desde la infidelidad proclamada de la madre —velada en el caso de Wilde y a la que se alude únicamente de manera verbal, obviando su representación—, hasta el enfrentamiento entre el prototipo de nueva moral femenina y el arquetipo de sistema patriarcal encarnado por el personaje masculino —que en Sardou se da al comienzo de la obra, esbozando tan solo el personaje revolucionario que en apariencia sería Odette, evolucionando hacia posturas más conservadoras a medida que la obra avanza, a diferencia de Wilde que culmina la pieza con el triunfo de la mujer transgresora que somete al sistema—. Otros momentos similares son las alusiones por medio de terceros a la reputación de la mujer aventurera, o el diálogo mantenido entre madre e hija, revelación velada de la identidad materna.

En cuanto a la estructuración general de la pieza, nos parece relevante constatar la construcción interna simétrica de ambas obras, esto es, el principio geométrico que rige la articulación de los actos, propio del melodrama y de la farsa. Tanto *Lady Windermere's Fan* como *Odette* participan de una simetría interna rectora de los clímax y puntos álgidos del argumento central, contrastando igualmente con los momentos de distensión dramática. En los dos casos, las trayectorias vitales de los personajes tienden a repetirse guiados por una suerte de destino oracular. El personaje de Odette está marcado desde su nacimiento por el comportamiento de su madre. El General, hermano del Conde, la describía como «une coquette, comme sa mère, qui a fait assez parler d'elle». La hija deviene la imagen de la madre, razón por la que el Conde trata de impedir que el pasado se actualice en el presente, y la hija reproduzca el comportamiento de la madre.

La apropiación del pasado por el presente, así como la transmisión de los pecados sociales de los padres a los hijos, suele producirse mayormente por el nombre propio de estos. En la obra de Sardou, no solo Odette se ve obligada a encarnar el pecado de su madre, esto es, a convertirse en su doble dramático, sino que la propia hija de esta, Bérangère, ve su reputación mancillada y su vida arruinada al no poder contraer matrimonio con su prometido debido a su apellido. La importancia concedida al nombre es de evidente origen melodramático: el silenciamiento y posterior descubrimiento del apellido del personaje propicia la anagnórisis o reconocimiento de la verdadera identidad del individuo, acarreando toda una serie de consecuencias y peripetias dramáticas. El procedimiento no es originario del género. Innumerables obras anteriores evidenciaban su uso, así como la estructuración del mismo argumento en el recurso mismo. Wilde parodiará este mecanismo dramático desde el título mismo en la construcción de su última comedia de

sociedad, *The Importance of Being Earnest*. El peso del nombre es sinónimo de ley social. El apellido implica una taxonomía del individuo, tipificado de acuerdo con toda una serie de semas asociados a su nomenclatura que más que identificarlo le condicionan y determinan social y legalmente.

En cuanto al simbolismo objetal, también característico del melodrama, el recurso a la fotografía de la madre que realiza Wilde tiene por origen elementos ya presentes en la obra de Sardou. Desde el famoso retrato de cuerpo entero de Odette que casualmente sufrió un accidente por parte de un criado y fue pasto de las llamas purificadoras, hasta la figura en miniatura de Odette con trece años —esto es, todavía ajena al pecado— que posee Bé-rangère como única imagen de su madre, pasando por viejas fotografías borrosas y algunas pertenencias personales consideradas objetos de culto para su hija. El objeto es sinónimo de recuerdo de aquello que había de ser olvidado, de persistencia de la memoria frente al paso del tiempo. De ahí que el Conde optara por borrar de la memoria de su hija todo cuanto pudiera recordar al pasado oneroso de la madre [«Je n'ai plus que des photographies, si pâles, si effacées, qu'on ne distingue presque rien... et une petite miniature... Oh! celle-là, par exemple, bien jolie, mais quand maman était toute jeune encore. Elle avait treize ans!» (Acto V, escena 5)]. Los objetos marcados representan a la persona marcada, por lo que deben ser destruidos. Tampoco Lord Windermere acepta que su mujer siga utilizando el abanico que, según cree, dejó Mrs Erlynne en casa de Lord Darlington revelando así su *affaire* con este, como tampoco admite —evidenciando así las múltiples conexiones con la pieza de Sardou— una figura en miniatura de la madre de su esposa, «the miniature of a young innocent-looking girl with beautiful dark hair» que su mujer besa cada noche recordando a su madre. Frente al olvido impuesto por la autoridad paterna tanto en la pieza de Sardou, como en la de Wilde —también Margaret fue engañada respecto al verdadero devenir de su madre, sustituyendo la realidad por la ilusión—, ciertos objetos ejercen de correlato materno. En el caso de *Odette*, un medallón esconde un cofre en el que la madre guardó unos mechones de su cabello junto a los de su hija. La apertura del medallón y la revelación del secreto que encerraba el mismo culmina en la comunión entre las dos mujeres, que intuyen el lazo secreto que las une. Wilde opta por una escena casi idéntica para concluir su comedia de sociedad, al entregar Margaret a Mrs Erlynne el abanico —metáfora de la culpabilidad de la hija y del sacrificio de la madre— con sus iniciales grabadas, recuerdo en el futuro de su hija y de su condición de madre.

El cierre de las dos piezas merece un mayor detenimiento por cuanto revela la perspectiva del dramaturgo con respecto a las convenciones dramáticas del momento a partir de la noción de sacrificio. Odette ejecuta en el último acto a la perfección el papel de doble de sí misma asignado por el marido al suicidarse lanzándose al mar desde una barca, identificando wildeanamente («Life imitates Art») el relato imaginario que su marido había contado a su hija con su propia suerte en la vida real. El doble imaginario mata al doble real. Su suicidio se entiende en términos de inmolación en la medi-

da que el futuro matrimonio de su hija solo podría ser aceptado por la familia de su prometido una vez Odette hubiera muerto. De ahí que su muerte sea interpretada como señal tácita —pues nunca confesará su verdadera identidad— de devoción y entrega de su vida a su hija a cambio de su felicidad, de conversión absoluta en el papel de madre denostado en el pasado.

Tanto Sardou como Wilde otorgan un papel preponderante al silencio, al implícito dramático, tanto en lo relativo a su capacidad de sugerir y de vehicular contenidos al espectador de una manera indirecta, cuanto a la importancia acordada a la no-expresión de contenidos por parte de los personajes, y a la repercusión en el vigor teatral que dicha técnica confiere al espectáculo. Así, ninguna de las dos mujeres confiesa al final de la pieza, tal y como sería de esperar en obras de estas características, su verdadera identidad a sus hijas. Para las dos mujeres, el silencio posee un valor superior a las palabras. Tras haber vivido durante años en el desconocimiento e ignorancia de sus hijas, en el recuerdo manipulado, optan por seguir confinadas en ese silencio, y sustituir las palabras por sus actos. Y es que el silencio propicia que la imagen de la madre que prime en el recuerdo de la hija sea siempre ilusoria. Se prioriza la ficción sobre la realidad, o mejor dicho, la realidad se adapta a la ficción. La irrupción de la realidad sería dolorosa en comparación con la morfínica imagen materna que tanto Bérangère como Margaret poseen. Mrs Erlynne y Odette, en tanto que productos de imágenes falsas, optan por mantenerse en el recuerdo de modo a no suplantar con sus actos el ideal, y así, enmendar con el engaño que implica el silencio el error que en su día cometieron. El sacrificio final de la madre representa la adecuación total con el ideal que de ellas tienen sus hijas sin que estas sean conscientes de ello.

Con todo, este silencio posee además significados ulteriores contrapuestos. Odette, como corresponde al personaje femenino convencional, es incapaz de escapar a su destino, como también lo era la Olympe Taverny de *Le Mariage d'Olympe* de Augier, quien a pesar de contraer matrimonio con un hombre respetable, no puede evitar dejarse llevar por el adulterio. La mayor originalidad que imprime Wilde a su obra, frente al original de Sardou, consiste en el proceso de subversión de la moral imperante al renunciar Mrs Erlynne a seguir los pasos acostumbrados en la mujer que ha pecado. El arrepentimiento es necesario para la salvaguarda de la moral femenina dentro de un sistema patriarcal, y si este supone un anticipo de la muerte de la protagonista, tanto mejor. El argumento era de larga tradición. Así, Louis Kronenberg (1976: 126) califica la obra de «immortal play», fundada en un «immortal plot». La tradición de dar muerte dramática a la mujer que ha obrado en desacuerdo con el rol doméstico que le reserva el *establishment* masculino se remonta, no solo a Marguerite Gautier y a personajes similares de la novela como Manon Lescaut o Emma Bovary. La mujer adúltera, que actúa tal y como lo hace el hombre, debe arrepentirse obligatoriamente de sus actos y si es posible, exiliarse o fallecer tras ello. Así, en *Le Supplice d'une Femme*, la heroína debe convivir con el error cometido años antes con el socio de su marido, del que es fruto su hija Jeanne, hasta que, alertada por los rumores

de su culpabilidad, asume su error hacia su marido condenándose e invocando a su destino como mujer adúltera: «(...) et toi, tu vieilliras là-bas, en Italie, héroïne de roman, au bord de quelque lac, éternellement rivée à ta faute» (Acto II, escena 4). La vergüenza como mujer y como esposa se acompaña de la deshonra de su matrimonio y de su familia. La única solución es la exclusión de la sociedad, esto es la muerte en vida, encarnada en el exilio al campo o a otro país lejano. Es el castigo reservado para aquel que no se somete a las leyes que rigen la moral imperante. La infidelidad queda reservada para el hombre. En *Froufrou*, de Meilhac y Halévy, el recorrido vital de Gilberte es idéntico. La obra constituye un clásico tanto en París como en Londres, donde fue adaptada en numerosas ocasiones por diferentes autores y repuesta sucesivamente sobre los escenarios del Princess, Olympic, St. James's, Globe, Haymarket y Comedy, donde muy probablemente Wilde asistió a su representación. La trama representa el arquetipo de la mujer que trata de escapar de su papel tradicional y sucumbe en su intento.

Wilde invierte absolutamente al arquetipo clásico de la mujer de sórdido pasado no solo textualmente, esto es, en los parlamentos pertenecientes a cada personaje, sino en su sentido de la *mise en scène*. Marion Terry, ejemplo de «dramatic innocence and theatrical guilelessness» representaba el papel de Mrs Erlynne, mientras que a Lily Hanbury se le concedió el papel de Lady Windermere. Los personajes en escena encarnan ya el antagonismo inicial, invirtiendo los roles mediante la dramatización y expresando la valoración personal del dramaturgo en la consideración de ambos personajes.

Odetta, en el último acto, se resigna a seguir el destino de todas aquellas madres que no cumplieron con su deber, y se reconcilia con la tradición que había osado quebrantar en el primer acto. Mrs Erlynne, lejos de someterse a la moral imperante, se impone a ella y la somete a su persona. En *Lady Windermere's Fan* Wilde omite cualquier atisbo de arrepentimiento por parte de la madre que abandonó a su hija. Nada de finales agonizantes, de convulsiones al estilo Madame Bovary, ni de patetismo exacerbados en lechos de moribundo. Todo lo más una despedida a su hija, sin siquiera confesarle que fue su madre quien salvó su matrimonio:

Mrs Erlynne: (...) Oh, don't imagine I am going to have a pathetic scene with her, weep on her neck and tell her who I am, and all that kind of thing. I have no ambition to play the part of a mother. Only once in my life have I known a mother's feelings. That was last night. They were terrible—they made me suffer—they made me suffer too much. For twenty years, as you say, I have lived childless—I want to live childless still. Besides, my dear Windermere, how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty at the most (...) I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent, or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur; in real life we don't do such things—not as long as we have any good looks left, at any rate. No—what consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date. (Acto III)

Su parlamento, réplica elaborada y refinada a partir de los posicionamientos estéticos de Wilde expuestos en «The Soul of Man under Socialism», de la Séraphine de *Les Lionnes Pauvres* de Emile Augier, parodia los comportamientos de Froufrous, y Odettes incapaces de asumirse y reivindicarse como mujeres frente a sus maridos, sus hijas, y la sociedad. Mrs Erlynne no solo reniega de su redención, sino que también reniega de su hija, aceptándola más como un simple recuerdo que como una realidad. La idea de familia se disgrega dejando paso al sentimiento en su estado simple, libre de uniones parentales carentes en muchos casos de sentido propio y fundadas únicamente en el determinismo sanguíneo. Mrs Erlynne antepone el juicio estético frente al juicio moral, disgregando la unidad platónica del arte articulada en la triada clásica Bien-Verdad-Belleza. Ante la pretensión masculina de imponer el sufrimiento y el arrepentimiento como disculpa a sus actos, la mujer dandi opta por el placer. Así, Mrs Erlynne, a cambio de la inmolación del ser, opta por la realización de sí misma, reivindicando la doctrina del *sheer individualism* que Wilde siempre afirmó haber querido transmitir en esta obra. Y, al renunciar a ser aquello que se espera de ella que sea, deviene la escenificación dramática más libre y artística, junto al dandi, de todos los personajes wildeanos. La risa final con la que sale de escena confirma que sus deseos se realizaron: Mrs Erlynne es, como afirma Walkley, «a true demi-mondaine to the last».

Bibliografía

- Cobos Castro, E. (1981): *Medio siglo de teatro francés (1870-1920)*, Librería Andaluza, Córdoba.
- Cox, D. R. (1984): «Fallen Women, Lost Children. Wilde and the Theatre of the Nineties», en Cox, D. R. (ed.): *Sexuality and Victorian Literature*, University of Tennessee Press, Knoxville, 196-211.
- Eltis, S. (1996): *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Clarendon Press, Oxford.
- Hart, J. (1913): *Sardou and Sardou Plays*, Lippincott Co., Filadelfia/Londres.
- Hartley, K. M. A. (1935): *Oscar Wilde. L'Influence Française dans son Œuvre*, Librairie du Recueil Sirey, París.
- Kronenberg, L. (1976): *Oscar Wilde*, Little Brown, Boston.
- Mikhail, E. H. (1968): «The French Influences on Oscar Wilde's Comedies», *Revue de Littérature Comparée*, 42, 220-233.
- Powell, K. (1990): *Oscar Wilde and the Theatre of the Nineties*, C.U.P., Cambridge.
- Raafat, Z. M. (1971): «Scribe's Plays and their English Versions in the Nineteenth Century», *Revue de Littérature Comparée*, 45, 237-255.
- Sardou, V. (1934): *Théâtre Complet*, Albin Michel, París.
- Schwarz, H. S. (1927): *Alexandre Dumas, fils. Dramatist*, The New York University Press, Nueva York.
- Wilde, O. (1893): *Lady Windermere's Fan. A Play About a Good Woman*, Elkin Mathews and John Lane, Londres.

El palimpsesto kleistiano: sobre las recreaciones de Jean Grosjean y Fabienne Pasquet

Anna Raventós Barangé
Universidad de Sevilla

Hace unos años, los lectores francófonos acogieron con considerable entusiasmo la segunda novela de F. Pasquet, *La deuxième mort de Toussaint-Louverture*. Bastante tiempo antes, en 1985, Jean Grosjean había publicado un drama de naturaleza bien distinta a la que caracteriza el conjunto de su obra: *Kleist*. Entre una y otro median diferencias esenciales, pero ambas tienen como protagonista a uno de los más singulares dramaturgos del romanticismo alemán, el autor de una obra cuya agresividad provocó escándalos y de unos personajes que Goethe calificó de monstruos: Kleist. Ambas, también, recrean a un Kleist en el que resulta difícil reconocer al escritor que atemorizó a Prusia con su violencia subversiva. Este es el motivo de que aparezcan aquí reunidas, con el fin de ilustrar el modo en que dos literatos heterodoxos y manifiestamente fecundos como personajes de ficción han dado lugar a fenómenos opuestos: Kleist revive desgajado de cuanto de él supo plasmar su pluma, mientras que raras son las recreaciones del marqués de Sade donde el autor biográfico no se confunde con su obra.

Quizás quepa atribuir parcialmente a esta circunstancia el éxito del marqués como personaje de ficción, porque, como bien afirma L. Vázquez (2002: 258), «Sade vende», y vende, además, en todos los sectores de la sociedad, desde el círculo lector o aficionado al teatro culto hasta los amantes del «modelo Hollywood», del «club-dance», del rock o del «heavy metal»¹. Mientras la obra sadiana es editada «en casas editoriales marginales (...) y, en general, traducida por traductores ocasionales, desconocidos, cuando no anónimos» (Vázquez, 2002: 258), ni editoriales ni productoras escatiman gastos cuando el producto se basa en la figura del autor. Unos hallan en él la imagen más pro-

1 A modo de muestra, véanse respectivamente *Ciudadano Sade* o *La lista de Latour*; *Marat-Sade* o *Madame de Sade*; *Quills* o, muchos años antes, *De Sade*; y las canciones «Sadeness», «Marquis in Spades», «De Sade Soliloquy» y «An Erotic Alchemy». Sobre la historia de la filmografía sadiana, pueden consultarse las páginas bibliográficas de F. Laugaa-Traut (1973).

picia a una reflexión de política; otros (Herraiz y Ferré, 2003), continúan la línea surrealista y buscan bucear de su mano en los sueños inconfesables del individuo². Junto a ellos se agolpan creadores variopintos que recurren a Sade como emblema de rebelión o exploran un nuevo y desinhibido lirismo, amantes de los límites y un sinnúmero de experimentadores de todo tipo. Los recreadores del escritor constituyen un conjunto extremadamente heterogéneo, y los factores de atracción se están demostrando infinitos. Cualesquiera que sean estos, sin embargo, todas las ficciones construidas en torno a Sade tienen algo en común: la constante trasgresión de los niveles narrativos. Cuando de Sade se trata, el referente histórico tiende a fundirse con la obra hasta el punto de desorientar al lector.

Una tras otra, las sucesivas recreaciones del ilustrado maldito van emborronando ese confín siempre inquietante que Genette definía como «frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (1972: 245), sometiendo su imagen y la de sus personajes a nuevas y fluctuantes hipóstasis³ entre la categoría autorial y aquella a la que pertenecen los verdugos de Justine. La presencia del marqués en el imaginario ha ido así conformándose como el producto de una suma de metalepsis incesantemente superpuestas, cada una de las cuales va borrando la memoria de la anterior y mezclándose, a su vez, a lo que queda de ella y de los datos biográficos en el inmenso e irreparable palimpsesto⁴ que constituye, hoy día, la figura del escritor más violentamente subversivo de la historia.

El Sade de Peter Weiss pronuncia discursos tan marcadamente polifónicos que resulta difícil saber cuándo habla el autor y cuándo los diversos libertinos surgidos de su pluma. G. Suárez estructura de tal modo los episodios referidos a Anne de Launay que estos se deslizan hacia los universos de *Sainville et Léonore* y, en el castillo de La Coste, tanto los decorados del sótano como las escenas pedófilas parecen extraídos de *Justine*. En *Quills*, el Dr. Royer-Collard atribuye a Sade las prácticas de los verdugos de Justine («I understand he practices the very crimes he preaches in his fiction», asevera ante Coulmier) para, a continuación, instalarse él mismo en la antigua residencia del duque de Blangis, con lo que irrumpe en Charenton el universo de *Les cent vingt journées*. A

2 Según Herraiz y Ferré, Sade es «el nombre público que damos a nuestro sueño más privado: la fantasía febril de una carnalidad ilimitada y orgiástica, el proyecto consumado de una prostitución universal de los cuerpos» (Goytisolo, 2004: 10).

3 En la doble acepción del término, puesto que la hipóstasis característica del palimpsesto sadiano remite tanto a la definición teológica del vocablo (o, más bien, a una versión profana de la unión de la naturaleza humana con el Verbo divino en una sola persona) como a la «narratologización» del sentido lingüístico adoptada por Gérard Genette (1972: 238-246).

4 Palimpsesto que —ironías del destino— transfiere en cierto modo al propio Sade la naturaleza paradójica de la obra teatral una y otra vez representada que el autor siempre soñó escribir, puesto que «le grand paradoxe du théâtre se situe dans le fait que le représentable est infiniment représentable, mais en même temps chaque représentation est ce qui ne se donne qu'une fois (...), différence et répétition éternelles dans la cérémonie de la commémoration» (Pérez Pérez, 1998: 76-86).

él vienen a unirse, además, los de *Les crimes de l'amour* y el de *Juliette*, puesto que, entre los espectadores que asisten a las funciones teatrales montadas por Sade en Charenton, se encuentran personajes tales como Franval y Eugénie o Saint-Fond y Mme de Clairwill. Sin que el espectador sea forzosamente consciente de ello, el escritor pasa a compartir espacio con sus criaturas.

Quizás el mero nombre de Sade invite a traspasar los límites, pero más razonable parece explicar esta tendencia como signo de que la tan buscada fuerza transgresora de Sade no se manifiesta ni en una personalidad ni en una trayectoria vital que, pese al mito, difiere poco de la de otros libertinos dieciochescos, sino en los espacios y personajes surgidos de su imaginación. De ahí el recurso constante a la polifonía, a la hipóstasis, a la metalepsis y, en general, a todo cuanto resulta susceptible de contribuir a la indiferenciación entre el hombre y su obra. Sin sus novelas, la figura de Sade pierde mucho de su fuerza transgresora; tanto que podría fácilmente rayar en lo patético.

Esto es precisamente lo que ocurre con Heinrich von Kleist. Autor de una obra cargada de fuerza, de violencia y trasgresión —de una obra, además, donde los seres compasivos son cruelmente castigados—, Kleist está dando lugar, en Francia, a un proceso de reescritura marcado por el patetismo. Su palimpsesto parte de una psicobiografía que permite este enfoque, y la resolución con que sus recreadores parecen asumir las constantes derivadas de esta base determina tal supremacía del patetismo personal que la fuerza demoleadora de la obra queda completamente eclipsada.

Como el de Sade, el morbo que Kleist ofrece resulta indisociable de Tá-natos, tan presente en su obra como en su biografía, donde, justamente, termina por sellarse la alianza —tantas veces apuntada— entre el amor y la muerte⁵. Por lo demás, al igual que ocurre con la figura sadiana (generalmente recreada en su vejez o en su soledad), la faceta de Kleist que más parece atraer a los escritores no es la del rebelde que infringe, en su furia romántica, todos los cánones políticos, sociales y literarios de la época, sino la del hombre caído. Así, al Sade solo y melancólico de Frobenius (1997) —el Sade que busca en su criado Latour el amigo que nunca tuvo— correspondería, en cierto modo, el protagonista en que reposa la unidad del drama de J. Grosjean (1985): el poeta anheloso del otro pero incapaz de encontrar una lengua de comunicación entre las almas⁶. Romántico donde los haya, el Kleist

5 El suicidio de Kleist y Henriette ha sido desde hace años materia literaria y cinematográfica. La más reciente recreación de este episodio parece ser la obra de Alejandro Tantanian (autor también de un drama lírico sobre Sade), *Sumario de la muerte de Kleist*, estrenada el 1 de abril de 1998, bajo la dirección de Alejandro Ullúa, en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro General San Martín de Buenos Aires.

6 Salvo el segundo, todos los actos en que se divide este drama muestran a Kleist tratando de entablar un diálogo real con alguno de los seres que le brindaron su afecto: su novia Wilhelmine, su hermana Ulrique, su amigo Ernst von Pfuel, su amante y parienta Marie von Kleist y, finalmente, la mujer que quiso morir con él, Adolphine Vogel, *alias* Henriette. El denominador común es la esterilidad de la palabra kleistiana como medio de comunicación y, por ende, la inaptitud de Kleist para hacerse inteligible ante el otro:

de Grosjean es un ser impotente para hacerse inteligible a sus seres queridos, con lo que sucumbe, como el Sade de Frobenius o incluso el de G. Suárez, a un creciente sentimiento de soledad y aislamiento. El Sade de Charenton, por su parte, hallaría su reflejo en el prisionero del fuerte de Joux, el Kleist a quien Fabienne Pasquet hace recordar, poco antes de su rabiosa invocación al difunto Toussaint-Louverture, dos circunstancias suplementarias en que su biografía coincide casualmente con la del marqués: la orfandad y el rápido abandono de la carrera militar (Pasquet, 2001: 14-15, 17, 28).

Estas analogías «palimpsésticas» no son gratuitas. Kleist tiene mucho en común con Sade; entre otras cosas el carácter esencialmente teatral de su obra narrativa, su subversividad intrínseca y, sobre todo, la descomunal violencia que esta encierra, «el exceso de las pasiones, lo incontrolable del deseo (...), la presencia desatada del monstruo interior de cada uno, la desmesura y lo extremado, también patente en la lógica escalofriante de llevar todo a sus últimas consecuencias» (Pérez, 1999: 55) y en la ausencia de concesiones con que opone la naturaleza humana a las premisas del bienestar social. Como la de Sade, toda la ficción de Kleist —y, en particular, su ficción narrativa— explota «el irrealismo de las morales altruistas»⁷ y desmonta todos los cimientos del orden burgués con una sistematicidad tan implacable como glacial, razón por la cual todo el siglo XIX incluyó a Kleist en la categoría de los escritores malditos. Maldito en menor medida que Sade, huelga decirlo, si bien también huelga decir que esta diferencia obró más en contra que en favor de su memoria. En el pasado, Sade fue universalmente leído en privado y condenado en público, mientras que Kleist quedó sumido en el olvido. Hoy día, Kleist es apenas conocido en España⁸, y, en Francia, las recreaciones del poeta suicida comienzan tímidamente a buscar el gran público.

Wilhelmine: J'aime quand tu ris./Kleist: Mais tu n'écoutes pas ce que je dis./Wilhelmine: Si, si./Kleist: Mais tu ne comprends pas./Wilhelmine: Pas bien (Acto I, pp. 11-12). Wilhelmine: Qu'est-ce que tu veux dire?/Kleist: Est-ce que tu es sourde? (Acto III, p. 31). Kleist: Sans quoi je n'aurais pas cette soif. Si l'eau n'existait pas.../Ulrique: Tu dois avoir raison./Kleist: Voilà bien le pire. Tu m'approuves, tu es si bonne, mais tu ne vois rien, mais tu n'as pas soif./Ulrique: Oui, pardonne-moi./Kleist: Ah, ciel de ciel. (*Exit*) (Acto IV, pp. 42-42). Pful: Alors, qu'est-ce que tu veux?/Kleist: Parler, c'est-à-dire parler à quelqu'un. (Acto V, p. 45). Marie: Tu déraisonnes (Acto VII, p. 72). Kleist: Henriette, entre nous aussi il y a une distance./Henriette: Laquelle?/Kleist: Nous sommes nés si loin l'un de l'autre, nous avons grandi loin, aimé loin./Henriette (*riant*): Bourreau, va./Kleist: Je n'ai qu'un moyen de te rencontrer./Henriette: Mais tu m'as rencontrée (Acto IX, pp. 79-80).

- 7 «Toute la fiction (de Sade) exploite l'irréalisme des morales altruistes (...). Sade part d'une conception du monde et d'une théorie de la connaissance qui sont celles de matérialistes comme d'Holbach, mais il refuse de dépasser l'égoïsme premier et de fonder un intérêt commun. Il est homme des Lumières dans son exploration d'un monde purement immanent, et son oeuvre devient un argument contre les Lumières quand il proclame que le matérialisme mène à l'immoralisme» (Delon, 1998: 12).
- 8 Pese a que, en su caso, los traductores y editores no son, por lo general, ni ocasionales, ni desconocidos ni, menos aún, anónimos: Carlos Trost (1977), Yolanda Mateos (1999), Javier Orduña (1990), Feliu Formosa (1973, 1988, 1997, 2000), Santos Fontenla (1971), Jorge Riechmann (1988), Carmen Bravo-Villasante (1969, 1977, 1978, 1991), Jon Juaristi (1986)... A par-

El tiempo decidirá si la acogida que el público español parece dispensar, indiscriminadamente, a todo cuanto se vierte en el molde sadiano podría o no hallar un parangón relativo en la que los lectores franceses parecen dispuestos a brindar al palimpsesto en que empieza también a convertirse la biografía de Kleist. En todo caso, resulta curioso que una de las más recientes reinvencciones de este último, *La deuxième mort de Toussaint-Louverture*, aluda directamente —puede que como premonición o como expresión de un deseo— a la imagen del palimpsesto, y más curioso aún que esta imagen adquiera realidad por obra y gracia del coprotagonista: «Dessins, croix, noms, Liberté! Vive until...! ou mort à...! se bousculaient dans un palimpseste que la pierre et l'eau semblaient renvoyer d'une nuit immémoriale. De l'écho exténué des graffitis, le doigt du Noir, pareil à un révélateur, faisait surgir un concert de voix» (p. 115).

El papel revelador que la voz narrativa atribuye al controvertido líder haitiano se inserta, de hecho, en una dinámica de asimilación del negro a una presencia heurística, mentora e incluso redentora. Frente a ella, el joven Kleist aparece como un adolescente débil y asustadizo⁹ que, de la mano de Toussaint, se inicia a trompicones en el conocimiento del mundo y de sí mismo. No en vano es este último —o su fantasma— el héroe epónimo de una novela cuya base anecdótica se inspira en un episodio real de la biografía kleistiana: su encarcelamiento por espionaje en el fuerte de Joux, donde ocupó efectivamente la celda en que había muerto Toussaint-Louverture¹⁰.

tir de los años 70, Kleist entra en las letras españolas escoltado por nombres que, a veces, cuentan en ellas con auténticas credenciales de nobleza; aun así, su público parece seguir reducido, por el momento, al círculo especialista.

9 «D'abord cloué par ces mots, dans un effort violent Kleist se rua contre la porte, frappant et hurlant comme un forcené. Au bout de quelques minutes, épuisé, il tomba le nez contre le battant. Un silence de tombe le renvoya titubant à sa paillasse. (...) Le Noir le scrutait avec une intensité déconcertante. —Quel drôle de bonhomme tu fais. Une telle force, alliée à pareille fragilité nerveuse. Un conseil, je te dois bien ça: ne gaspille pas ton énergie, petit (...). (...) «Kleist s'était machinalement dirigé vers la porte à la suite du commandant et de ses hommes. Alors, il ressentit ce vide qui précédait l'évanouissement, chaque fois qu'il était confronté à cet étrange dédoublement l'empêchant de discerner le rêve de la réalité». (...) «Le poète s'assit en face de lui près du foyer laissant échapper un gémissement (...), le Noir l'observait. —Mange, ça t'évitera de t'écrouler comme une poupée de chiffon. Mon bras n'est pas assez bon pour te ramasser deux fois par jour, dit-il entre deux quintes de toux. À ces mots le jeune homme fut pris d'un tremblement spasmodique. Devant ses yeux hagards se déroulait toujours la même scène (...): ce Noir le prenant dans ses bras pour le remettre sur sa couche». (...) «Projeté par le coup de pied d'un soldat, le rat atterrit dans la cellule avec un couinement. En l'espace d'un éclair, Kleist grimpa sur la chaise déclenchant l'hilarité des trois hommes entrés à la suite de l'animal. (...) Toussaint, une main camouflant sa bouche édentée, se tordait de rire (...)» (pp. 36, 52-53, 56-57 y 119).

10 En enero de 1807, Kleist fue efectivamente detenido como espía cuando se dirigía a Dresde en compañía de Ernst von Pfüel y otros dos ex-oficiales del ejército prusiano. Enviado a Francia como prisionero, permaneció un tiempo en el fuerte de Joux, cercano a Pontarlier (cf. Robert, 1981: 20).

El Kleist recreado por Fabienne Pasquet cobra así vida como personaje bajo la sombra fantasmal del general que encabezó, bajo el Consulado, la insurrección de los esclavos haitianos. La voz narradora que organiza la novela tiene además buen cuidado en no permitirle pronunciar más que breves exabruptos o peticiones aisladas hasta la entrada en escena del que ha de ser su único interlocutor real a lo largo de toda la novela, el fantasma paternal que, a partir del capítulo II y hasta su desaparición (marcada, como la del Cristo, por el desencadenamiento de las fuerzas celestes¹¹), le permite al fin «parler, c'est-à-dire, parler à quelqu'un» (Grosjean, 1985: 45). Se trata esta vez de un diálogo real, de una comunicación entre las almas que confiere a Kleist fuerzas para aceptarse a sí mismo al tiempo que imagina, sobre esta misma base, un nuevo personaje, el príncipe de Homburgo: «Cette nuit-là, le poète rêva d'un prince prussien, magnifique dans sa faiblesse même, nouveau héros des temps modernes» (p. 212).

Contrariamente a lo que viene siendo costumbre en las recreaciones de Sade, esta nueva aportación al palimpsesto kleistiano opta, pues, por desligar al autor de su obra, estableciendo incluso —por medio de una intervención directa del saber autorial en el discurso del personaje— una contraposición clara entre la fuerza de la creación y el adolescente frágil y enfermizo que parece asomar tras la biografía del creador:

—Ne mélange pas tout, veux-tu, et cesse de te rendre malade pour rien, murmura le vieux (...). Kleist, noyé dans une brume opaque, se sentait chavirer (...). La voix calme de Toussaint brisa le silence. —Toi qui mets en scène des héros au courage formidable, qu'as-tu fait du tien, poète? (p. 134)

La misma pregunta parece plantearse el poeta que quiso sumarse, hace dos décadas, al proceso de reescritura de la imagen de Kleist. El interlocutor de los distintos personajes a quienes J. Grosjean concede la palabra es un ser enfermo¹² y necesitado que no sabe dónde va¹³ ni encuentra su lugar en el mundo¹⁴. Solo su afán por ver su propio vértigo en los ojos del otro¹⁵ des-

11 Fabienne Pasquet retoma, en este sentido, un lugar común de los poetas de la negritud: la identificación de la negritud a una pasión y del negro a un nuevo Cristo es una de las constantes más recurrentes en la obra de Senghor, Aimé Césaire, David Diop o Bernard Dadié (cf. Joubert, 1986: 23-24, 93-96).

12 Ulrique: Comme tu es malade, pauvre frère. (VI, p. 60). Kleist (à Marie): (...) Je n'ai plus aucune force. J'ai été si malade, Marie, et mon âme est aussi tout à fait malade./Marie: Ami, tu vas guérir (VII, p. 68).

13 Wilhelmine: Tu n'as jamais bien l'air de savoir où tu vas./Kleist: Si je le savais nous serions déjà arrivés (Acto III, p. 25)

14 Ulrique: D'où viens-tu, frère?/Kleist: Je vais, je viens./Ulrique: Tu n'es bien nulle part./Kleist: Près de toi, parfois./Ulrique: Pas longtemps./Kleist: Je cherche un point fixe: il n'y a pas de point fixe dans l'univers./Ulrique: Les événements te troublent trop (Acto IV, pp. 37-38).

15 Kleist: Mais j'ai besoin de tes yeux ouverts et d'y voir ton vertige qui soit frère du mien./Wilhelmine: Cruel./Kleist: J'ai tellement envie de voir l'âme de la vie. Mais si tu ne la vois pas avec moi, je ne verrai rien, il t'y aura que des fantômes dans ma tête (Acto I, pp. 15-16).

pierta el recuerdo de esa bomba de relojería que fue su obra, una obra que, como la de Sade, suscitó el espanto entre sus conciudadanos.

No hay en estas recreaciones rastro alguno de la fuerza subversiva de Kleist, y menos aún de los ecos sadianos que resuenan en su obra. Ambas parecen revelar mayor interés por cuanto justifica la controvertida adscripción romántica del autor que por aquello que lo singulariza. Así, el protagonista que nos brinda J. Grosjean aparece como un estereotipo romántico, preocupado por la idea del yo y su libertad, obsesionado por la búsqueda del ideal inefable, asfixiado por una sociedad civil de la que se siente y se quiere excluido, etc.¹⁶. Lo mismo ocurre con el personaje de F. Pasquet. Si bien esta recreación novelesca comporta diversas alusiones a la obra dramática del literato, las referencias a *Anfitrión* (pp. 62-63), a *Pentesilea* (p. 101), a *La batalla de Arminio* (pp. 112-113, 169 y 198) o al malogrado *Robert Guiskard* (pp. 143-144) prestan mucho mayor realce a cuanto facilita la periodización que a lo específicamente kleistiano. Tan solo una breve imagen de Pentesilea desgarrando con los dientes el pecho de Aquiles induce al lector a sospechar la violencia con que el dramaturgo escenifica los estados patológicos que conducen a los protagonistas a su destrucción o el furor helado de las tragedias en que la pertenencia del ser humano a una colectividad normalizada desata cuanto hay de terrible y cruel en su naturaleza.

Brilla asimismo por su ausencia la carga explosiva de esos relatos en prosa donde apacibles ciudadanos de costumbres ortodoxas ven sus existencias subvertidas por un acontecimiento inesperado que los enfrenta a la sociedad y que, al hacerlo, revela la podredumbre del «tejido de valores sociales y religioso-morales que hasta ahora parecían sustentarla, desde la perspectiva de un yo que se sentía integrado en ella» (Pérez, 1999: 70). Al centrarse en la psicopatología del autor biográfico, las recreaciones de Kleist silencian todo cuanto en su obra dinamita, con una violencia comparable a la sadiana, no solo los más sacrosantos principios de la moral burguesa, sino incluso aquellos en los que se asienta nuestra imagen del hombre.

Si el Sade que «vende» es una imagen en la que el hombre y su obra aparecen imbricados de forma que en ella se conjuguen todos los elementos que contribuyen a prestarle fuerza, ¿por qué los participantes en la escritura del incipiente palimpsesto kleistiano eligen silenciar la fuerza de la obra para poner en cambio de manifiesto la fragilidad del hombre? ¿Será que ahora empieza a «vender» más el patetismo que el inconformismo?

16 Cf. acto I, p. 19; acto V, pp. 46, 48, 50-53; acto VI, p. 59; acto VII, pp. 65-66; acto III, pp. 25, 31; acto IV, pp. 37-38, 41; acto VI, pp. 59-60; acto III, pp. 30, 34; acto III, pp. 28-29; acto V, pp. 46-50, 54, 56; acto I, pp.18, 23; acto III, p. 33; acto VII, pp. 66-68; etc.

1. Bibliografía

1.1. Fuentes primarias

- Frobenius, N. (1997): *La lista de Latour*, (trad. de L. Kirsti y A. Torres), Ediciones B, Barcelona.
- Grosjean, J. (1985): *Kleist*, Gallimard, París.
- Herraiz, P. A. y Ferré, J. F. (2003): *I love you, Sade*, Ediciones de Aquí, Benalmádena.
- Kleist, H. von (2000): *Oeuvres complètes*, (ed. y trad. de Pierre Deshusses), Gallimard, París.
- Mishima, Y. (1986): *Madame de Sade*, (trad. de Francisco Melgares), Ediciones MK, Madrid.
- Pasquet, F. (2001): *La deuxième mort de Toussaint-Louverture*, Actes Sud, Arles.
- Sade, D. A. F. de (1990, 1995 y 1998): *Oeuvres*, I, II y III, (ed. de Michel Delon), Gallimard, París.
- Suárez, G. (1999): *Ciudadano Sade*, Debate, Madrid.
- Weiss, P. (1969 [1964]): *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representados por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*, (trad. de Salvador Moreno Zarza), Grijalbo, Barcelona-México D. F.

1.2. Fuentes secundarias

- Delon, M. (1998): «Les secondes Lumières en France», en Sozzi, L. (ed.): *D'un siècle à l'autre: le tournant des Lumières, Supplémento al Studi Francesi*, 124, 9-13.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, París.
- Goytisolo, J. (2004): «Sade revisitado», en *Babelia*, 24 de abril 2004, p. 10.
- Helbo, A. (1997): *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Armand Colin, París.
- Hunt, A. y Reeves, G. (1995): *Peter Brook*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Joubert, J.-L. y otros (1986): *Les littératures francophones depuis 1945*, Bordas, París.
- Kober, M. (1998): «Éros est un dieu noir», *Europe*, 835-836, 87-97.
- Laugaa-Traut, F. (1973): *Lectures de Sade*, Armand Colin, París.
- Pérez, A. (1999): «Introducción», en Pérez, A. (ed.): *Kleist, Narraciones*, Cátedra, Madrid.
- Pérez Pérez, M^a C. (1998): «Le canapé vide ou l'éternel retour», *Europe*, 835-836, 76-86.
- Raventós Barangé, A. (2002): «... como presumo que mi memoria se borrará de la mente humana», en Pérez, M^a C. (dir.): *Dossier Sade, Barcarola*, 61-62, 243-255.
- (2004): «Rupture et continuité dans l'après-Lumières: avatars du héros bâtard de part et d'autre du Rhin», *Estudios filológicos alemanes*, 6, 301-325.
- Robert, M. (1981 [1955]): *Un homme inexprimable*, L'arche éditeur, París.
- Vázquez, L. (2002): «Sade en español», en Pérez Pérez M^a C. (dir.): *Dossier Sade, Barcarola*, 61-62, 257-267.

2. Filmografía

Brook, P. (1966): *Marat-Sade*, Metro Goldwyn Mayer Home Entertainment.

Kauffman, P. (2000): *Quills*, 20th Century Fox.

3. Discografía

Enigma (1991): «Sadness», en *MCMCX a.D.*

My dying Bride (1991): «De Sade Soliloquy», en *Symphoniary Infernus Et Spera Empyrium*.

Moonspell (1995): «An Erotic Alchemy», en *Wolfheart*.

Smashing Pumpkins (1996): «Marquis in Spades», en *Zero*.

***L'Amant* de Marguerite Duras: littérature et cinéma, traduction et adaptation**

Norma Ribelles Hellín

C. U. ESTEMA. Universidad Miguel Hernández

Marguerite Duras est née en avril de 1914 près de Saïgon, en Indochine, qui était alors une colonie française. Ses parents étaient des professeurs. En 1929, lorsqu'elle avait quinze ans et demi, elle a fait la connaissance d'un jeune dandy de la communauté chinoise de Saïgon. Pendant quelques mois, une petite chambre du quartier de Cholen a été témoin d'une passion amoureuse qui a laissé une profonde empreinte dans leurs vies et qui a inspiré la production littéraire de la jeune écrivain. *L'Amant*, Prix Goncourt 1984, a été traduit dans plusieurs langues.

Jean-Jacques Annaud (Draveil, Essonne, 1943) est un cinéaste voué au paradoxe. Sa trajectoire cinématographique a été, pour ainsi dire, originale et variée. Il a filmé des conséquences de la Première Guerre Mondiale en Afrique (*La victoire en chantant/Noirs et Blancs*, 1976), le monde du football au pays de Platini (*Coup de tête*, 1978) ou les mammouths (*La guerre du feu*, 1981). L'enquête policière au Moyen Âge dans un couvent lui donne enfin le succès et la notoriété (*Le nom de la Rose*, 1986). Un film d'animaux est son nouveau pari (*L'Ours*, 1988). Il ne lui restait, donc, qu'à affronter Marguerite Duras. En fait, il refuse l'idée la première fois, lorsque Claude Berri, qui en avait acheté les droits, la lui propose. Après avoir hésité, il finit par accepter. Mais il a une idée claire dans la tête, avant d'affronter une telle aventure: «L'ADAPTATION est une lecture et, pourquoi pas, une trahison. Adapter, c'est se dire: cette musique m'a plu, j'en fais une statue. La Marseillaise, j'en fais une statue. Si Rouget de Lisle dit: ce n'est pas la mélodie, tant pis. Moi, sa musique me plaît». D'ailleurs, il déclare avoir eu beaucoup de mal à s'accorder avec l'écrivain lors de leurs entretiens: «La réalité, ça m'est égal, c'est ton roman qui compte. —Oui, mais c'est mon histoire. —Oui, mais ce seront mes images. —Bon, alors on va séparer le travail, c'est mon film et toi, tu fais les images. —Marguerite, si ce sont mes images, c'est mon film, parce que la narration au cinéma, ça se fait d'abord par l'image. —Tu n'as rien compris, c'est par les mots. —Dans ce cas, on le passera à la radio» et ainsi de suite. Le ci-

néaste décide donc d'agir en liberté, tout en acceptant l'entière responsabilité: «Je sais très bien que le film ne peut pas restituer ce que Marguerite a ressenti; c'est sa vie à elle. Ce que j'ai voulu faire, c'est réussir un film, et aussi le réussir pour elle, et le lui offrir. J'ai envie qu'elle soit satisfaite de ce film, c'est une histoire qui est née d'elle, de sa vie, qui a compté pour elle, qui compte beaucoup pour moi» (Heymann, 1992).

Et ainsi est né *L'Amant*, *The Lover*, sorti le 22 janvier 1992, coproduit par la Grande-Bretagne, la France, le Vietnam, scénario de J.-J. Annaud et Georges Brach. Le casting des acteurs principaux, produit d'une exhaustive recherche, est d'autant plus correct qu'il inclut des comédiens déjà expérimentés (Tony Leung *In the Mood of Love*, en amant transi, et la sublime toute jeune Jane March *Color of Night* en Lolita) mais pas si connus pour qu'ils réussissent à se *superposer* aux personnages de la fiction.

Une comparaison exhaustive du roman et du film était, par ailleurs, un sujet trop vaste pour cette occasion. Nous avons décidé d'analyser le personnage de la jeune fille et sa représentation en images filmiques.

L'Amant est un film qui ne met pas en jeu un grand nombre de personnages: en général, sa structure est dépurée car il n'existe pas de personnages inutiles ou secondaires. Chacun d'entre-eux a sa propre valeur et sa propre importance pour l'histoire, et on ne pourrait pas s'en passer. Du point de vue psychologique, il s'agit de personnages très riches, très nuancés, qui se montrent aux autres à travers leurs actions, mais aussi et surtout, leurs paroles. Chaque personnage possède une voix caractéristique et un champ sémantique de mots propre qui sont au service de leur personnalité. En ce sens, le film est beaucoup plus explicite que le roman, du fait qu'il peut profiter de l'avantage de la voix, capable de faire passer non seulement des informations, mais aussi, grâce au ton et au rythme, toutes sortes de connotations qui révèlent l'inconscient secret de la personne qui parle. L'absence de prénoms contribue à laisser ambiguë la question de l'autobiographie; Duras semble vouloir s'éloigner le plus possible du récit. Elle veut faire croire qu'une histoire pareille peut arriver à n'importe qui dans les mêmes circonstances. Elle veut la rendre impersonnelle, même triviale.

Cependant, le cinéaste semble avoir les idées très claires sur ce point: il nous montre la plume de Marguerite Duras au début du livre, laissant deviner que ce qu'elle est en train d'écrire; c'est justement ce que nous allons voir. La voix «en off» continue cet effet de la plume tout au long du film. Annaud insiste: «La littérature est omniprésente dans le film. J'ai tellement voulu citer mes sources que je l'ai enchâssé dans l'écriture. Je commence par une plume, le papier se mélange à la peau et ça gratte la peau et je dis: ce qu'on vous raconte n'est pas seulement un récit, c'est un récit écrit, c'est de la littérature. Et je termine par une image très similaire, une image d'un écrivain. Avec Brach, on se disait toujours: n'oublions jamais que c'est l'histoire qui va changer le destin d'un grand écrivain. Je n'ai jamais considéré le film autrement» (Heymann, 1992).

Et c'est donc à la fin que le tour définitif est joué: on revoit la même chambre pleine de livres où Duras travaille; on entend la voix «en off» qui dit que le Chinois était venu à Paris avec sa femme, quelques années plus tard: «Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit: je voulais seulement entendre votre voix» (pp. 141-142). C'est alors que l'on voit Marguerite Duras qui prend l'appareil et écoute. De dos, comme toujours, pour ne pas montrer ses sentiments. Et ensuite, cette déclaration finale du Chinois, ces merveilleux mots définitifs, cette fin sublime illustrée d'un coucher de soleil sur le fleuve: «Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort» (p. 141).

Ce narrateur s'exprime donc dans le film à travers cette voix «en off» qui nous accompagne tout au long de l'histoire. Elle est présente dans presque toutes les séquences: elle introduit l'action, elle fait des commentaires sur les attitudes des personnages, donne du sens à ce que nous sommes en train de voir... Annaud ajoute sur point: «Sans elle, on perdrait la dimension littéraire, la perspective. On ne comprendrait pas que ce n'est pas une blquette d'une gamine de quinze ans avec un joli Chinois, mais une blquette qui a transformé la vie d'un auteur majeur de la littérature française» (Heymann, 1992). La voix merveilleuse de Jeanne Moreau articule le texte conservant toute sa poésie, comme une mélodie voluptueuse. Elle nous traduit le texte poétique là où les images n'arrivent pas. On fermerait les yeux et on se laisserait envahir par cette musique céleste. Cette voix nous rapproche encore plus de Marguerite Duras: il ne s'agit pas ici d'un film basé sur *L'Amant*, mais de *L'Amant* fait film.

La jeune fille: «C'est moi, l'histoire» (Duras, 1977: VII)

Je voudrais d'abord souligner le fait que l'on ne saurait pas parler du personnage de la jeune fille séparément de celui du Chinois, car c'est à travers lui et en contraste avec lui qu'elle prend forme et les traits principaux de son caractère se dégagent.

Elle se présente tout de suite, au début du roman aussi bien que du film dans ces termes: «J'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong» (p. 11). Elle se situe ainsi elle-même dans l'espace (cette rivière symbolique, image de la fugacité et du transit de la vie), et, si l'on veut, dans le temps. Dans les pages qui suivent, on aura la représentation: la fille de quinze ans et demi, avec des nattes, des souliers de «grande dame» de lamé or et une robe de soie naturelle très usée, un chapeau d'homme; l'image commence à prendre corps, la caméra se promène sur elle, elle nous la montre en entier; l'image est une petite fille qui a l'air d'une prostituée. La caméra se rapproche encore d'elle, elle montre le visage, ses yeux qui regardent l'horizon: «J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes (...). J'ai un visage détruit» (p. 10).

Le visage est la partie du corps qui représente tout le reste: un visage jeune d'enfant (même si détruit), avec du rouge à lèvres très vif qui choque

du premier abord. Sa féminité est encore latente. On ne voit pas les formes de son corps à cause de la robe de soie, trop large pour elle. Mais on devine déjà quelques traits d'un beau corps en germe qui se manifestent: dans le film, lorsqu'elle fait le voyage en voiture avec le Chinois, ses petits seins bougent sous la robe. Elle ne nous montrera, d'ailleurs, son corps féminin qu'une fois accompli son premier acte de femme, qui la fait quitter son étape d'enfant pour entrer dans le monde des adultes, qui la rend mûre et responsable de son corps.

Mais, pour l'instant, elle donne une image assez ambiguë, même de travestissement: la robe en soie et les chaussures de lamé or choquent avec le chapeau et la ceinture d'homme. C'est, par conséquent, l'image insolite d'une jeune fille, dont la sexualité reste encore indéterminée et qui va s'éveiller passionnément par la suite avec le premier homme qui va l'aborder.

En effet, elle va connaître l'amour avec le Chinois. Mais non pas pour le Chinois en lui-même; elle aurait pu agir d'une manière pareille avec n'importe quel autre homme. D'ailleurs, dans son rapport avec lui, elle agit toujours en dominatrice: dès le début, elle répond seulement quand elle le veut, elle parle peu, elle fait toujours ce qu'elle désire. Même si elle semble se laisser faire, on sent qu'elle fait toujours sa volonté. Elle ne raconte jamais ses sentiments.

Sa personnalité se définit peu à peu, à partir de ses actions. De la même manière, le rapport avec le Chinois s'intensifie jour après jour, pour arriver au moment de l'acte sexuel, le climax du film et du roman.

En effet, plusieurs scènes annoncent et préparent cet instant. Dans la voiture pendant le voyage vers le pensionnat, elle se laisse caresser et elle ressent l'excitation, même si elle ne le montre pas et disparaît derrière la porte de l'école sans dire au revoir. D'ailleurs, Marguerite Duras avoue que cette voiture a le rôle d'antichambre: c'est pourquoi le cinéaste la filme grande, ample, elle a une valeur dramatique. Ensuite, une des scènes les plus belles et les plus significatives du film: la voiture garée en face du lycée, la jeune fille se rapproche d'elle, et, les yeux fermés, donne un baiser sur la vitre au niveau des lèvres du Chinois, qui la regarde en silence dès l'intérieur, agréablement surpris. Cette scène *remplace* les mots suivants du roman: «Elle a consenti à venir dès qu'il le lui a demandé la veille au soir» (p. 47).

Le rendez-vous suivant sera le définitif. Le Chinois va la prendre au pensionnat. La voiture les conduit de l'autre côté de la ville, au quartier de Cholen, où le Chinois possède une garçonnière pour ses rencontres secrètes. Dans le film, ils échangent des regards complices, mais pas un seul mot. La voiture traverse un **pont**, image qui représente un changement, le passage à une nouvelle vie; maintenant, elle est une jeune fille, elle reviendra comme une femme¹. Arrivés dans le studio, elle le laisse faire. Elle ressent une jouis-

1 D'ailleurs, au retour, ils repassent le même pont et ils ont changé leur place habituelle dans l'arrière de la voiture: un changement important s'est opéré dans leurs vies.

sance très intense, qui sera la base de leur relation. Tout au long du roman, ainsi que du film, nous avons l'impression que la passion est la seule chose qui les maintient unis. Il existe un décalage entre les deux, impossible de casser, mais cela ne l'inquiète pas du tout.

Cette jouissance se complète par l'image de son amie Hélène Lagonelle, avec laquelle elle maintient une amitié assez ambiguë, beaucoup plus explicite dans le roman que dans le film. Dans le film, Hélène Lagonelle se promène nue dans le dortoir du pensionnat et elle l'accuse d'être impudique. Hélène a un corps parfait, splendide, qui représente le corps féminin idéal. Sa sexualité est donc réveillée, mais elle reste encore douteuse: elle avoue vouloir voir son amie avec le Chinois: «Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. (...) Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où je me donne» (pp. 91-92). Cependant, elle reste toujours froide, parfois même insolente et cynique. Elle garde toujours pour elle ses pensées et ses sentiments les plus intimes. Seulement nous, spectateurs ou lecteurs, avons le privilège de connaître un peu plus loin, grâce à la voix de la narratrice. Ce n'est qu'à la fin, qu'elle découvre deux choses à la fois: son amour pour le Chinois, et une sensibilité qui était cachée, qu'elle n'avait jamais montrée. Jusqu'alors, elle avait cru qu'elle le voyait pour le simple plaisir. Elle avait dit à sa famille qu'elle le croisait pour l'argent. Cependant, au moment du départ, accoudée au bastingage du bateau, «elle avait pleuré» (p. 135). Notons au passage que cette scène est racontée en troisième personne, ce qui montre un éloignement entre la narratrice et le personnage, comme si elle ne voulait pas reconnaître sa tristesse. Et elle ajoute: «Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants. Sans montrer à sa mère et à son petit frère qu'elle avait de la peine, sans montrer rien comme c'était l'habitude entre eux» (p. 135).

Nous ne verrons ses vrais larmes qu'à la fin de l'histoire: des larmes amères, de peine mais aussi de rage, qui se confondent parfois avec un rire hystérique. Des larmes déclenchées par le son d'une valse de Chopin dans la nuit:

(...) et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer. (p. 138)

Notons le fait qu'il s'agit ici d'une phrase sans signes de ponctuation. Cette longueur a été traduite dans le film par un long plan de la petite, assise par terre et en train de pleurer, qui ferme l'histoire comme un gros point final.

Nous ne voulons pas finir l'exposé sans ajouter quelques mots à propos de la narratrice comme personnage: *Le Moi profond*. Le statut de la narratrice nous met en rapport avec le problème de la focalisation, c'est-à-dire, *qui voit*, quel est le point de vue qui commande le récit.

Dans le texte, les différents points de vue se traduisent par une alternance entre la première et la troisième personne. Dans le film, ce changement est respecté, et la voix «en off» de la narratrice passe parfois de *je* à *elle* très facilement dans la même scène. Ces différents points de vue sont en rapport avec le manque total de linéarité dans le texte. En effet, la modernité de Duras se manifeste dans l'éclatement de l'ordre temporel. Le texte se construit selon le temps continu de la mémoire, ce qui explique les va-et-vient, les sauts dans le temps chronologique. Duras se permet de dire «je ne me rappelle» et elle passe ensuite à la troisième personne. Le roman est, par conséquent, très fragmenté: elle parle tantôt de ses écrits, tantôt de son corps, tantôt de sa vie. Le film est beaucoup plus linéaire, du fait qu'il est basé sur l'histoire des amants et laisse de côté toutes sortes de réflexions de l'écrivain hors de l'histoire en elle-même.

Ces changements de focalisation se traduisent dans le film par les *regards* de la caméra: on regarde *à travers* les yeux de la fille, ou des yeux *anonymes* la regardent. En principe, nous avons de chaque instant, de chaque objet, de chaque personnage, les deux points de vue différents: celui de la fille, la narratrice; celui, objectif, d'un autre observateur, qui peut être variable: la mère, son amie, les frères, quelqu'un dans la rue...

Les marques lexicales de première personne sont donc bien présentes. La caméra se promène sur la fille et s'arrête sur chaque élément à la fois qu'elle parle. Ou bien elle nous le montre directement, sans avoir recours à la voix. Tout à coup, on passe à la troisième personne. Un autre observateur, anonyme ou non, la regarde et donne son opinion sur son image. La caméra prend une autre perspective. La présence de la troisième personne, du point de vue d'un narrateur parfois omniscient, nous laisse voir beaucoup plus loin du personnage. En revanche, la première personne nous montre les secrets intimes du personnage, ses sentiments et ses sensations, mais exclusivement ce qu'il veut vraiment montrer.

L'Amant n'est pas un film érotique, comme on a prétendu, c'est un film sur le sentiment de l'amour. Les scènes de passion sont à la fois précises et pudiques, emportées par un montage fougueux qui enchevêtre, souvent en macrophotographies, les beaux corps nus des amants isolés dans la moiteur et la pénombre de leur chambre. On a de même reproché à J.-J. Annaud d'avoir annulé une bonne partie du texte. Certes que le roman est beaucoup plus riche, car il inclut toutes sortes de réflexions et de souvenirs de l'auteur, qui viennent dans sa mémoire au moment où elle écrit. Mais, dans le film, le cinéaste a voulu mettre en scène une histoire d'amour, singulière et extrême, où des personnages en chair bougent comme des ombres au milieu d'un décor décadent des colonies.

Il a beaucoup risqué dans cette occasion: il a osé faire un film à partir d'un livre *infilmmable*. Nous croyons qu'il a réussi. Il a été fidèle à Marguerite Duras. La moiteur des tropiques, le dépaysement, cette page de l'histoire coloniale française, les tenues, les couleurs savane et ocre, la chaleur... Le film retranscrit tout ce que Duras a voulu nous faire imaginer sur l'adolescente

qu'elle a été. La beauté du langage et de l'écriture et la fascination de l'image sont associées. En outre, la douceur de la photographie et la musique de Gabriel Yared traduisent à merveille la mélancolie ambiante. Ses personnages nous ont captivés et nous ont fait vivre avec eux cette aventure inoubliable.

Bibliographie

- Aumont, J. et Michel, M. (1989): *L'analyse des films*, Nathan, Paris.
- Chion, M. (1990): *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid.
- Deleuze, G. (1983): *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1985): *Cinéma 2. L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Duras, M. (1985): *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1992): *El Amante*, (trad. de Ana M^a Moix), Tusquets Editores, Barcelone.
- Duras, M. et Porte, M. (1977): *Les Lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Heymann, D. et Frodon, J.-M.: «Rencontre avec le réalisateur de *L'Amant*. Jean-Jacques et Marguerite», in *Le Monde*, 23 janvier 1992.
- «Marguerite Duras parle de l'écriture, du cinéma, d'elle-même. Vous faites une différence entre mes livres et mes films?», in *Le Monde*, 13 juin 1991.
- Metz, Ch. (1984): *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Christian Bourgois, Paris.
- Ministère des Relations Extérieures, Bureau d'animation culturelle (1984): *Marguerite Duras. Œuvres cinématographiques*, Paris.
- Perrier, J.-L.: «Avec la voix de Marguerite Duras», in *Le Monde*, 11 décembre, 1997.
- Prédal, R. (dir.) (1998): *900 cinéastes français d'aujourd'hui*, Cerf, Paris.
- Thomas, S.: «Et Marguerite devint Jeanne», in *Le Monde*, 16 Janvier 2002.
- Tison-Braun, M. (1985): *Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam.
- Tulard, J. (1992 [1982]): *Dictionnaire du cinéma*, Robert Laffont, Paris.
- (2002 [1990]): *Guide des films*, Robert Laffont, Paris.

***Théâtre/Roman* d'Aragon, une dissolution de l'identité par l'écriture**

Ricard Ripoll Villanueva
Universidad Autónoma de Barcelona

Introduction

De tous les surréalistes, Aragon est sans doute le plus attaché au roman, celui qui l'a pensé tout en le pratiquant, et ce dès son premier texte en prose, *Anicet ou le panorama, roman*, de 1921, jusqu'à ce *Théâtre/Roman*, publié en 1974, quatre ans après la mort d'Elsa, lorsqu'il avait 77 ans, roman qui clôt un itinéraire complexe, construit autour de paradoxes, de mensonges et de feintes. Il est à noter cette insistance sur le mot «roman» qui, faisant partie du titre même, montre le leurre auquel le lecteur est convié à croire, et à se laisser prendre.

L'appartenance générique, elle-même, va être remise en cause. Les seuls textes qui vont être considérés comme des romans sont ceux qui constituent le cycle du «Monde Réel», or *Les voyageurs de l'Impériale*, troisième volet du cycle, reprend l'histoire personnelle.

La fragmentation du texte

Aragon, dans *Théâtre/Roman*, revient sur une structure qu'il avait utilisée dans de nombreux livres, qui est celle de la fragmentation. Son dernier roman est constitué d'une introduction, espèce d'avant-lire habituel chez lui, et de deux grandes parties —«L'homme de théâtre» et «L'écrivain»— divisées en 49 chapitres. Un semblant d'histoire permet de lier les chapitres entre eux: l'acteur Romain Raphaël, homme de 45 ans, rencontre un personnage, appelé le Vieux, qui n'est autre que lui-même, vieillard. Ce qui va être joué, le long du livre, c'est la représentation de l'acteur prenant tour à tour les rôles de Denis (autre nom de l'acteur), de Romain, du Vieux, représentation qui semble être pensée par Daniel, le metteur en scène, qui est lui-même un rôle de plus.

Aragon met en place une stratégie de l'illisible. Dans le chapitre qui a pour titre «Schéma pour un livre à écrire», il propose cette définition du ro-

man qu'il veut écrire: «C'était un livre illisible, et fait pour s'y perdre. Défait. Un livre comme un miroir brisé. (...) enfin rien n'a plus de sens, et le destin du livre dont je rêve est l'empire ahuri des choses insensées» (p. 419).

Un livre fait pour s'y perdre. En effet, le narrateur se complaît à gommer les liens logiques qui pourraient expliquer, par un mouvement causal, l'aventure d'une vie. Il s'agit plutôt de laisser aller son texte, de suivre les mots au gré des méandres et de reconstruire, après coup, le sens de l'histoire. Qu'importe donc la chronologie, puisque tout devient présent de l'écriture.

Cette fragmentation du discours et du temps s'accompagne également d'une fragmentation générique. Nous ne sommes plus dans un roman unique mais bien dans l'essence même du romanesque qui est son hybridité, et ici se joue une pièce où la forme s'adapte au fond. Chapitres en prose et chapitres en vers viennent confirmer le refus de l'auteur de créer une frontière entre ces genres, et le refus surtout de les séparer dans un même livre.

La mise à mort de l'identité

Les miroirs sont nombreux dans l'œuvre d'Aragon. *La Mise à mort* est entièrement construite autour de ce thème. Le miroir convoque le présent et le passé, et devient un espace où le temps se suspend —la métaphore du vol lamartinien est ici évoquée («Ô temps suspend ton vol...») à travers les ailes fragiles qui brûlent— mais contrairement au temps romantique, le temps d'Aragon est tout entier créé par l'écriture et, dans un mouvement de spirale, entraîne à son tour l'apparition de l'espace où sont confrontés le présent et l'avenir.

Le temps de l'écriture, en se concentrant dans les reflets du miroir, gomme toutes les identités possibles et montre des apparences, des ombres, des voies à tracer qui ne sont jamais tout à fait établies. Le texte aragonien souligne alors le passage entre ce qui est écrit et ce qui s'énonce oralement, en texte théâtral, entre le silence du geste scriptural et sa manifestation orale, comme un reflet de plus. Inévitablement, la métaphore du miroir nous renvoie à la création littéraire. Écrire, c'est convoquer tous les miroirs possibles, puisque le roman est l'aboutissement des passions quotidiennes.

C'est en quelque sorte une théorie de l'intertextualité qui est proposée par Aragon. Mais le miroir, pour lui, tout en supposant que les textes s'écrivent à partir d'autres textes, présente dans ses multiples reflets la possibilité de créer une nouvelle identité à partir des morceaux éparpillés. L'écriture est donc une explication de l'homme.

Une réflexion sur l'écriture

Les jeux de miroirs débouchent ainsi sur une réflexion sur l'écriture, et sur une recherche de cohésion entre différents textes qui est à lire à partir du jeu de l'identité qu'Aragon assimile au carnaval (ce qui n'est pas sans rappeler la théorie carnavalesque de Bakhtine et son concept de dialogisme). Il faut

alors mettre en rapport le conte *Le mentir-vrai*, *La Mise à mort* et *Théâtre/Roman*.

Dans le conte *Le mentir-vrai*, Aragon propose un art romanesque en revenant sur ses années d'enfance, au cœur du mensonge familial, et il mélange la fiction et la réalité, en essayant d'expliquer l'une par l'autre. Il écrit: «Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant tu me ressembles. C'est moi qui parle. (...) Cinquante-cinq ans plus tard. Ça déforme les mots. Et quand je crois me regarder, je m'imagine. (...) Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval» (p. 12).

Ce mot, «carnaval», va devenir le sésame pour circuler entre les livres de la troisième période qui s'offrent comme un cycle sur les rapports entre l'identité et l'écriture. En effet, dans *La Mise à mort*, l'un des trois contes «de la chemise rouge», qui proposent un thème secondaire, a pour titre «Le Carnaval» et place en exergue la sentence de Rimbaud «Je est un autre». Dans *Théâtre/Roman*, la phrase de Rimbaud est convoquée et modifiée, et devient «Il est un autre». Comment ne pas relier, par l'intermédiaire des voix évoquées, ces trois moments qui montrent la progression du Je/Il vers le Il en passant par un JE qui est le pivot de toute identité feinte.

La Mise à mort devient ainsi le roman charnière sur lequel repose la «nouvelle manière» d'Aragon où peuvent se lire les différents sens qui vont être activés au cours des romans suivants: mort de l'identité, vieillesse, mort d'Elsa qui ponctue le dernier roman. Au réalisme extérieur du cycle du «Monde réel» suit le «réalisme intérieur» des derniers romans (inauguré par *La semaine sainte*, et où l'on peut placer également *Henri Matisse, roman*) et où peut se situer *Le Fou d'Elsa*.

Ce «réalisme intérieur» renoue avec le premier surréalisme, mais se pose plus clairement la question du moi littéraire. Il s'agit de ce que Serge Doubrovsky théoriserait plus tard, en 1977, sous le nom d'autofiction avec son roman *Fils*.

L'histoire intime n'est plus à concevoir que comme histoire de l'écriture de soi, stratégie de fiction d'une vie où l'écriture est au premier plan, «invention» comme le dit Aragon, c'est-à-dire aventure inventée. L'écriture va recréer une nouvelle aventure de soi car ce qui est mis en avant c'est bien le comment de la littérature.

L'œuvre d'Aragon apparaît alors comme un espace où la littérature est remise en question, espace de la confusion, celui qui permet le mieux d'échapper à la hantise du réel. Cette multiplicité de voix, cette confusion de mots va devenir un moteur créatif avec *Théâtre/Roman* qui s'appuie sur la riche palette des sens disséminés par le terme de théâtre.

Le théâtre, comme métaphore de l'écriture plurielle

Pour Aragon, l'écriture organise un théâtre qui met l'écrivain face à ses doutes, qui le situe en rapport au mensonge qui l'habite, qui lui permet

d'échapper aux fantômes qui le guettent et qui, grâce à la distance du personnage fictif, lui permet d'affronter la mort.

Le théâtre, comme l'amour, «est d'abord un doute (...)/(...) un double doute anéanti» (1974: 33). Pour Aragon, la «vie est un rôle» (p. 51) et la littérature peut se comprendre comme «le mensonge de moi-même» (p. 57):

Quand ai-je commencé à me mentir?
Je n'ai jamais *commencé*... depuis toujours je me raconte des choses improbables, (...). (...) Tout ça, c'est du théâtre
Du théâtre? Comme au dit: du vent... (p. 96)

De cette façon, raconter l'autre, c'est se raconter soi-même. Toute activité de création est *ipso facto* activité de réflexion de soi et du parcours réalisé pour tenter de cacher la part biographique: «Et je peux bien raconter l'histoire d'autrui, c'est toujours la mienne» (p. 28).

Cette présence subreptice de l'autre en soi et, de façon encore plus angoissante, de soi dans toute création d'un autre appelle une conception du théâtre comme refuge, comme fuite en avant permettant d'éviter la folie, mot qui était symboliquement situé à la fin de *La Mise à mort*.

Or ce théâtre apparaît après la mort d'Elsa. Le refuge évoqué par Aragon est celui qui doit nécessairement protéger l'écrivain du vide. Entre la perte de l'être aimé et l'invention d'une scène capable de multiplier les voies qui lui font défaut l'écrivain propose une théorie du théâtre qui se veut en même temps réflexion, dans tous les sens du terme, des romans antérieurs: «Cette bataille d'aimer. Rien n'est plus sérieux, rien n'est plus semblable au théâtre» (p. 131). Et, plus loin, «On porte en soi le passé comme un enfant mort. Pas que le sien. Le passé du monde. Celui, de fil en aiguille, dont on fait l'Histoire, ce théâtre» (p. 354).

Théâtre/Roman propose une définition du théâtre qui peut prendre un caractère de sentence et indique une théorie précise qui est travaillée au fil des textes, sans séparation par périodes et il est donc loisible de repenser les catégories proposées par la critique littéraire: surréalisme, réalisme, textualisme.

La mort d'Elsa comme métaphore de la fin

Aragon entend ce livre, *Théâtre/Roman*, comme le dernier roman, celui qui ferme la boucle, celui qui oblige le lecteur à revenir sur son passé écrit pour découvrir ce mentir-vrai qui a été élaboré avec le temps dans chacun de ses livres, poèmes et romans. Et Aragon nous propose alors une fausse définition: «Le théâtre, à tout prendre, ce serait une bonne définition à en donner: il est le monde des fantômes» (p. 341).

Elsa est l'anti-théâtre, l'image pure de l'authenticité. La mort d'Elsa signifie la confusion de l'identité:

Est-ce moi, est-ce lui? (...)

Maintenant que j'étais seul, dramatiquement seul, tout m'était devenu comédie. La conversation des autres. La mienne. Tout ne m'était vraiment plus que théâtre, un théâtre dérisoire. Le théâtre même. J'étais pris entre l'atrocité du temps vide et l'obligation de l'emplir. L'emplir de mots inutiles. Ils éclairaient le soir dans les lèvres peintes des personnages que je devenais sur des scènes où de plus en plus le langage de ma bouche m'apparaissait faux, artificiel. (p. 285)

Théâtre/Roman apparaît de plus en plus comme le roman de la solitude, du vide, de la scène sans autres personnages que ceux que l'écriture, pour échapper à la mort, tente encore en vain de créer.

Théâtre/Roman est le roman de la vieillesse, du temps qui passe. Vers la fin du texte, dans les deux derniers chapitres, «L'avenir immédiat» et «Les mots de la fin», la solitude devient un thème répétitif: «Et me voilà brusquement, atrocement seul» (p. 433).

Petit à petit, le mentir-vrai d'Aragon, cette autofiction avant la lettre, dévoile la véritable nature de son inscription dans la réalité et Elsa apparaît comme le refuge qui évitait la folie. Aragon semble, finalement, vouloir se montrer, montrer son jeu, car la fin est proche: «*L'homme ne fait que fuir. Mais la vraie fuite est de se montrer. Choisir la scène où paraître. Il ne devrait y avoir de roman que de ce qui n'est pas dit. Dès que ce que l'on cache est dit, le roman meurt, il n'y a plus d'être humain*» (p. 243).

Conclusion

L'autofiction d'Aragon est liée au rapport qu'il entretient au temps et à la confusion du passé et du présent «Je suis à cheval sur ce qui fut et ce qui est» (p. 39). Le théâtre est la possibilité de se mettre sur scène: «Parce qu'en fait de théâtre, il n'y a que moi» (p. 143). Elsa pouvait donner une certaine stabilité qui disparaît avec sa mort, et le théâtre assume cette perte pour «donner sens au grand désordre (...). Moi je suis celui toujours qui s'échappe (...)» (p. 190).

Une théorie de l'identité se met en place:

Il a bien fallu me donner une carte d'identité. (...) comme j'ai perdu cette petite chaîne avec la plaque et mon numéro matricule de l'armée. Même qu'on a enterré un autre avec, alors... (...).

Tout est faux en moi, (...). (pp. 235-236)

Le mensonge est constitutif du personnage Aragon, il renvoie à sa propre vie: «Un homme est toujours séduisant s'il sait comme il faut mentir...» (p. 249). Il ponctue «cette hantise de ma jeunesse» (p. 307). Comme le souligne Aragon «L'histoire de ma vie aura été celle d'un autre qui n'existe pas plus que moi» (p. 330).

Le théâtre devient le refuge d'une perte de l'identité: «D'autant que ma vie à moi est d'écrire. Non pour le théâtre, c'est-à-dire un lieu qui existe, en dehors de moi. Mais pour un théâtre de moi, d'en moi» (p. 345).

Tout est miroir dans l'œuvre d'Aragon, «machines à diviser la personnalité de l'auteur»:

Je me suis aperçu qu'en réalité toute cette littérature, ce n'était pas *des romans*, mais un seul roman, (...). (...) que toute cette écriture est une entreprise ayant pour but d'éclaircir à mes propres yeux des énigmes que, sans en avoir conscience, je m'étais posées sous la forme de fictions, lesquelles ne faisaient que semblant de s'interrompre, et de fait, se nourrissant d'elles-mêmes, finissaient par constituer une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe, la victime et le meurtrier. Ou, si *l'on* préfère, le Vautour et Prométhée. (p. 436)

Rappelons la métaphore du «Mérou», dans l'«après-dire» de *La Mise à mort*, qui est la description d'une expérience en plongée du Commandant Cousteau: «Un miroir avait été descendu à l'entrée d'une petite grotte sous-marine où habitait un mérou. Ce poisson plat à l'œil rond, sortant de chez lui, s'y aperçut et, croyant se trouver devant un rival qui voulait s'emparer de son refuge, entra dans une terrible colère, se précipita sur l'intrus et brisa la glace» (p. 526).

Aragon termine son «après-dire» en écrivant: «Et peut-être bien que tout cela, comme l'histoire d'Alfred et d'Antoine n'est rien d'autre qu'histoires de mérous» (p. 527).

Or Aragon a été baptisé sous le nom complet de Louis-Marie Antoine Alfred. Histoires de mérous, de jalousies, de vérités qu'il vaut mieux cachées, transformées, tout en sachant qu'elles sont là, inévitables, au fond du miroir que seul l'écriture est capable de combattre.

Bibliographie

- Aragon (1965): *La Mise à mort*, Gallimard, et Aragon, 1970, pour «Le Mérou», Paris.
— (1974): *Théâtre/Roman*, Gallimard, Paris.
— (1980): *Le mentir-vrai*, Aragon et Gallimard, Paris.

De ríos y puentes. «L'onde si lasse» de Apollinaire

M^a Victoria Rodríguez Navarro
Universidad de Salamanca

Para Mavi

Paul Ardouin en su brillante estudio *Pernette du Guillet, l'heureuse renaissante* donde analiza la obra de la poetisa del Renacimiento, estudiando sus versos bajo el signo del agua, afirma: «Tout ruisseau prend sa source en un point déterminé du globe, s'épanouit ensuite sous la forme d'une rivière, puis d'un fleuve qui se jette dans la mer. Il en est de même pour l'amour» (Ardouin, 1991: 14).

El amor, como la vida, comparte con el río el recorrido de lo efímero hasta lo eterno. Más allá de las determinaciones geográficas, el nacimiento, su curso, su lecho, su desembocadura, nos hacen pensar en un cierto ordenamiento del mundo, de la existencia. El río, así, abordado en su dimensión imaginaria y simbólica nos transporta a la vida misma, al tiempo que pasa por todas las etapas del hombre: la ingenua pureza del manantial, la efervescencia y turbulencia del río joven en busca de un lecho donde recabar, el cataclismo de una crecida, la quietud de un lago, reflejo de la luz del día, el tranquilo discurrir en busca del final, que no es la muerte sino la transformación, la fusión con el agua salada que le acoge en el más allá. La vida y la muerte en definitiva. Como cantó Du Bellay en su conocido soneto: «Ou comme vous, je serais fleuve et rive/Roc, source, fleur et ruisselet encore».

Etimológicamente, la palabra «fleuve» significa corriente, curso de agua. Pero el río es también fuerza en acción, fuente de energía, camino para la navegación y al mismo tiempo es ritmo, con sus crecidas estacionales. Movilidad, energía y cadencia especifican el curso de la corriente. Su transcurrir en pendiente hace que uno no pueda bañarse dos veces en el mismo río. Esta afirmación viene de la noche de los tiempos presocráticos y transformada en cliché hace del río el símbolo del tiempo que pasa. ¿Se puede entrar dos veces en el mismo río? Es evidente que no, ya que el agua no deja de fluir. Esto sitúa al hombre en el tiempo presente del instante y no solamente en el

tiempo que pasa. Empezar a ser lo que no se era sin dejar de ser lo que se es, pasar de un estado a otro, permaneciendo siempre en el mismo, del mismo modo que se construye la identidad de una persona. Quizá sea esa la razón por la cual la contemplación del agua en movimiento de un río inmóvil ejerza tal fascinación en el hombre y que el río se revele como el símbolo arcaico del devenir.

El gran Víctor Hugo, «l'homme océan», manifestó repetidas veces su admiración por los ríos: «Vous savez, je vous l'ai dit souvent, j'aime les fleuves. Les fleuves charrient les idées aussi bien que les marchandises. Tout a son rôle magnifique dans la création. Les fleuves, comme d'immenses clairs, chantent à l'océan la beauté de la terre, la culture des champs, la splendeur des villes et la gloire des hommes» (Hugo, 1987: 99).

Pero con su portentosa imaginación, Hugo, como en casi todas sus descripciones de paisajes, humaniza al río, lo asemeja a la condición humana y a la situación social de la época, aportándole características de personas:

Et, je vous l'ai dit aussi, entre tous les fleuves, j'aime le Rhin. (...) Je contemplai longtemps ce fier et noble fleuve, violent, mais sans fureur; sauvage, mais majestueux. Il était enflé et magnifique au moment où je le traversais. Il essuyait aux bateaux du pont sa crinière fauve, sa barbe limoneuse, comme dit Boileau. (...) Oui, mon ami, c'est un noble fleuve, féodal, républicain, impérial, digne d'être à la fois français et allemand. (Hugo, 1987: 99)

La imagen de este Rin poderoso, grandioso, que avanza implacable atravesando Europa contrasta con la visión del río que simboliza la fragilidad de la vida, con el paso efímero e incesante entre el pasado y el futuro, como dijo Lamartine en sus *Méditations poétiques*:

Ainsi tout change, ainsi tout passe,
Ainsi nous-mêmes nous passons
Hélas sans plus laisser de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface

De este modo intentaré demostrar que la poesía de Apollinaire nada en un mar de imágenes de ríos y que el agua es siempre el símbolo de los lamentos pues es la imagen de la huída. No desaparece, es como el curso de su vida, que recomienza sin interrumpirse.

Apollinaire: el «flâneur» del alma

Apollinaire es la movilidad permanente, un vagabundo del alma o un «touriste sentimental» como le llama Marie-Jeanne Durry (1964: 215). Pensando y sintiendo que el instante es irremplazable, trata de atraparlo al paso, de gozarlo hasta sus últimas consecuencias antes de que el tiempo y la usura lo anulen. Su visión del río le da un sentimiento de perpetuidad y al mismo

tiempo de tranquilidad, nada es más permanente que lo que pasa: «Je suis l'invisible qui ne peut disparaître, je suis comme l'onde». La memoria poética va unida a su vida y a sus amores.

El «flâneur des deux rives» en sus paseos por París descubre y describe rincones, calles, las orillas del Sena, los ambientes que frecuentaba con sus amigos. Es sabido y comentado por quienes le acompañaban que componía sus poemas mientras caminaba, según el ritmo de sus pasos o el rodar de los coches por las calles. Sus versos le surgían apoyándolos en una melodía que canturreaba, pero no por casualidad, sino que empleaba para ello una técnica consciente. Un mecanismo de sonido y de ritmo, sin palabras, engendraba la letra poética. Él mismo lo reconoció a Henri Martineau: «Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs qui me sont venus naturellement et qu'un de mes amis a notés».

Los más diversos barrios de París están citados en sus versos y en sus crónicas. Su paso por ellos le dejará un poso de ternura y sobre todo de recuerdos, unos felices, otros, los más, dolorosos: «Les hommes ne se séparent de rien sans regret, et même les lieux, les choses et les gens qui les rendirent le plus malheureux, ils ne les abandonnent point sans douleur».

Sus vivencias más entrañables se sitúan en Auteuil, lugar de sus amores con Marie Laurencin y así lo confiesa en *Le flâneur des deux rives*: «C'est ainsi qu'en 1912, je ne vous quittai pas sans amertume, lointain Auteuil, quartier charmant de mes grandes tristesses».

A ambas orillas del Sena encuentra su inspiración, nos invita a acompañarle y a compartir con él sus sensaciones: «C'est un fleuve adorable. On ne se lasse point de le regarder. Je l'ai chanté bien souvent en ses aspects diurnes et nocturnes».

Y más adelante se emociona ante esta descripción de un amanecer en el Sena, tan impresionista, que me recuerda algunas de Gautier:

C'est un merveilleux lever de soleil sur la Seine, merveilleux et inoubliable. Des barres noires nagent dans le blanc opalin et qui s'épure, puis mille bêtes célestes et sombres se violacent, les étoiles pâlisent, un feu profond et clair dore l'horizon (...). Je sentis alors le vide infini de mon coeur et me laissai gagner par le sommeil tandis qu'apparaissait le brûlant soleil qui nous tortura et finit par nous assoupir tous deux dans cette auto qui filait à toute vitesse vers Paris. («La fête manquée», 1920)

Sus paseos por la ciudad, su ir y venir le inspiró «Zone», poema que podría definir como el del vagabundeo por París y por sus recuerdos, donde el pasado y el presente se confunden¹.

1 Aragon, Breton, Éluard, los grandes poetas de París, deben mucho a la influencia de Apollinaire; para todos ellos más que las imágenes cotidianas, la ciudad les aporta la presencia del amor y de la mujer, de escenas que afloran sin cesar.

En «Zone» se mezclan el clasicismo y el progreso, lo antiguo y lo moderno, creando una tensión entre el mundo industrial y la naturaleza. Esto ha sido visto por muchos, idea que comparto, como una interpretación literaria del movimiento cubista y me hace pensar en cuadros de Delaunay² y sobre todo de Chagall, uno de los mejores amigos de Apollinaire, concretamente en el titulado *Paris par la fenêtre*, pintura que traduce su fascinación por los paisajes urbanos. Desde la privilegiada atalaya que representa la Torre Eiffel, símbolo de la modernidad de la época, el poeta, que habla consigo mismo³, y el lector pierden la noción del tiempo y del espacio: «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin».

En esta metáfora, la Torre, silueta vertical y aislada, aparece como una pastora que guarda los numerosos puentes del Sena, que evocan los lomos de los corderos, se levanta desafiante, dominadora, como una dama de hierro, en medio de ellos. Además la Torre Eiffel está situada en la «berge» para mayor coincidencia metonímica y sonora. Así, la metáfora se continúa al final del verso con el balar del rebaño, lo que puede hacer referencia a las sirenas de los barcos que constantemente surcan el río.

El verso que contiene la frase «Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent» es un ejemplo palpable de esta combinación entre elementos naturales e industriales. El autobús se transforma en un animal salvaje a causa del ruido que emite. La aliteración de la «r» ayuda a crear este ambiente amenazador⁴. Como un pintor cubista, Apollinaire utiliza el rojo y el oro para crear una imagen poderosa que demuestra la perspectiva de este nuevo mundo: «Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées/C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté».

El mundo en pleno proceso de transformación abraza lo provisional y lo eterno, la tradición y la aventura. Y esta perspectiva se refleja en la estructura del poema: «Zone» está construido a la manera tradicional como un vagabundeo por la ciudad en las últimas horas de la tarde, un paseo que culmina al llegar a Auteuil, como él dice, a la hora de los lecheros; con sus recuerdos en perfecto desorden, todo lleva al mismo lugar: a su amada Marie Laurencin, con quien acababa de romper; este «poème d'une fin d'amour», como él mismo lo calificó se asemeja a la pena que ya experimentó tras la ruptura con su amor de los 20 años, Annie: «Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans/J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps».

Fin del vagabundeo de este «flâneur» del alma, que siguiendo el curso del río, se bebe la vida como se bebe el alcohol, elemento líquido como el agua,

2 Delaunay es una figura señera del movimiento cubista y fue calificado por Apollinaire de pintor órfico. Pintó numerosas telas donde figura la Torre Eiffel.

3 El narrador unas veces es «destinador» y otras «destinatario», como en un desdoblamiento de personalidad.

4 Esta imagen contiene el aspecto típicamente cubista que consiste en la representación de inventos modernos mezclados con imágenes de la naturaleza y de aspectos primitivos.

pero con el componente fuego, pues al decir de Bachelard, «l'eau de vie, c'est l'eau de feu»: «Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie».

Las últimas palabras de «Zone» son una implacable despedida, un dejar atrás instantes irrepetibles: «Adieu Adieu».

El Sena o el recuerdo convertido en poesía

Fue, en efecto, Marie quien le inspiró los más bellos versos de amor y desamor. Apollinaire conoció a esta joven artista, amiga de Picasso, y fue inmortalizado en alguno de sus cuadros y ella a su vez quedó presente para siempre en el precioso poema «Marie», que se inscribe en la tradición lírica del amor perdido y del paso del tiempo. En un ambiente de magia y de sueño, las máscaras y la música evocan un ambiente de «Fête galante»:

Vous y dansiez petite fille
Y danserez-vous mère-grand
C'est la malotte qui sautille
Toutes les cloches sonneront
Quand donc reviendrez-vous Marie
Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu'elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux

El poeta vive en la incertidumbre y en la inquietud permanente, «tout passe, tout change», y en un paisaje nevado, ligado a la sensación de la pérdida, de la ausencia, «les brebis» y «les soldats» significan el paso, el cambio, en una evocación que también tiene algo de cuadro impresionista:

Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent
Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encor que sais-je

Este ritmo vertiginoso se prolonga en la estrofa siguiente con la idea de la incertidumbre, como si el ser humano desapareciera poco a poco y se fuera disgregando; los cabellos y las manos siguen la misma suerte que las hojas de los árboles en el otoño, todo se desvanece: la vida, el amor, la naturaleza, la identidad del poeta. La última estrofa se puede entender como la revancha, su victoria sobre el tiempo; el vagabundear y la ensoñación se han terminado. El libro antiguo representa la historia concluida definitivamente y el imparable fluir del río, del Sena, sin embargo, evoca el murmullo infinito de la memoria convertida en poesía:

Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras
Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas
Quand donc finira la semaine

Esta es la imagen clave de *Alcools*. Las aguas que se abren paso entre las dos orillas, como encorsetadas en medio de la ciudad, como los hombres y sus sentimientos, como «l'eau des regrets», en una huida permanente. El agua ni se desvanece como la sombra, ni se apaga como el fuego. Su curso es como la vida del hombre que nunca se interrumpe. «Le Pont Mirabeau» es sin duda la culminación de esta idea, en palabras de Marie-Jeanne Durry: «Cette eau qu'il peut toucher, où il plonge ses mains (...) il y découvre ce qui à la fois échappe et persiste. Qu'il se souvienne ou non d'Héraclite ou de Bergson, il a découvert la réalité visible, tangible, dont il fait le rassurant symbole qui lui était nécessaire. L'errant qui cherche et se cherche et qui se défait avant même de s'être trouvé, se saisit enfin dans sa fluidité devenue permanence comme celle de l'ombre» (Durry, 1964: 228). En efecto, con el río y el puente, el paso y la permanencia, «on demeure fixe et stationnaire» y a la vez «on demeure en s'en allant» como el Sena. La memoria, tan escurridiza como el agua, arroja el instante del amor más que el recuerdo de las personas:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine

Los recuerdos y la poesía hacen revivir el pasado, el instante se impregna de perpetuidad con la aparición de la figura del puente. El puente y los hombres permanecen mientras que el agua discurre imparable. Las miradas eternas detienen el tiempo, en la contemplación y la posesión mutua, en esta bella imagen del puente uniendo dos destinos, dos orillas:

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

El simbolismo del puente aparece en toda su extensión, como unión, paso, comunicación, encuentro, en definitiva, y bajo él el agua dulce que se lleva los pensamientos, los sueños y los amores:

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

El tiempo, el río y el amor huyen juntos. La esperanza de detenerlos es vana. La idea de la permanencia es doblemente dolorosa y una idea de resignación se apodera del hombre:

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent

La tristeza del paso del tiempo conduce irremisiblemente a la muerte, mientras Apollinaire, como el puente, permanece estático, clavado en su dolor. El río no se limita a ser una imagen poética inspirada por la naturaleza: es destino. Por este motivo, el poeta no puede hablar alternativamente del río y de la vida. Hablar de uno implica hablar del otro.

La vida, el hombre y el río se funden en una sola entidad: «Je suis comme l'onde». Suavemente sin hacer ruido se llega al final. El destino es el mar, que todo lo borra. Como diría Prévert en «Les feuilles mortes»:

Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
Tout doucement, sans faire de bruit
Et la mer efface sur le sable
Les pas des amants désunis.

Quizá la respuesta está, como casi siempre, en la poesía.

Bibliografía

- Ardouin, P. (1991): *Pernette du Guillet, l'heureuse renaissance*, Nizet, París.
Durry, M.-J. (1964): *Guillaume Apollinaire*, Sedes, París.
Hugo, V. (1987): *Voyages. Le Rhin*, Robert Laffont, París.
Pia, P (1957 [1954]): *Apollinaire par lui-même*, Éditions du Seuil, París.
— (1988): *Apollinaire*, Éditions du Seuil, París.
Rouveyre, A. (1945): *Apollinaire*, Gallimard, París.

5 Para Hugo, el puente no es lugar de encuentro, de unión, sino de paso al otro lado, un pasadizo a la otra vida:
Je m'écriai: —Mon âme, ô mon âme! il faudrait,
Pour traverser ce gouffre où nul bord n'apparaît,
Et pour qu'en cette nuit jusqu'à ton Dieu tu marches,
Bâtit un pont géant sur des millions d'arches. (*Les Contemplations*, «Le Pont»)

Imitation et invention de l'Histoire au XIX^e siècle: *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier

Francisca Romeral Rosel
Universidad de Cádiz

Durant le XIX^e siècle se développa la passion, voire la manie de l'Histoire, aussi bien en peinture qu'en littérature. Théophile Gautier n'y échappa point, comme en témoigne *Le Capitaine Fracasse* —édité pour la première fois en 1863—, exemple de construction littéraire performative censée appartenir au genre du roman historique et d'aventures, dans lequel l'auteur démontre son zèle d'historiographe et son talent pour l'évocation plastique. Dans ce roman devenu un «classique» de la littérature du XIX^e siècle, un narrateur témoin, indéfini et omniscient, raconte le voyage —riche en péripéties— d'un héros principal —Sigognac, grand seigneur déchu dans la misère absolue— à travers un ample espace —la France— dans un temps révolu —le XVII^e siècle.

Roland Barthes souligne dans un chapitre de son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* intitulé «L'écriture du Roman» (Barthes, 1972), les liens de complexité, d'interaction et d'affinité que les deux disciplines, Histoire et Roman —devenues quasiment inséparables, nécessaires même l'une à l'autre même, au XIX^e siècle— entretenaient alors:

Roman et Histoire ont eu des rapports étroits dans le siècle même qui a vu leur grand essor. Leur lien profond, ce qui devrait permettre de comprendre à la fois Balzac et Michelet, c'est chez l'un et chez l'autre, la construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes. (Barthes, 1972: 25)

De son côté, Mikhaïl Bakhtine dans le chapitre intitulé «Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme» de *Esthétique de la création verbale* (Bakhtine, 1984), souligne:

Les déplacements dans l'espace —les voyages et, en partie, les aventures-péripéties (de préférence d'un type qui relève de la mise à l'épreuve)—, fournissent au romancier l'occasion de déployer et de présenter la diversité statique du monde à travers l'espace et la société (pays, villes, cultures, ethnies, groupes sociaux, conditions spécifiques de vie). (Bakhtine, 1984: 213)

Un peu plus loin, Bakhtine ajoute que le roman d'aventures-péripéties du XIX^e siècle est un genre de récit riche en rebondissements et, qu'en cela, «il prolonge la ligne du roman picaresque» (Bakhtine, 1984: 214). D'autre part, Hayden White, dans son œuvre *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (White, 1987), rejoint le point de vue de Barthes en définissant l'historiographie comme étant un discours narratif agissant sur les lecteurs grâce à une pratique de représentation qui favorise la production de sentiments de continuité, de totalité et d'individualité que toute société civilisée désire incarner. Le discours historique du XIX^e siècle aurait eu comme prétentions, selon White, «to being both an art and a science, to being cosmopolitan in scope and morally instructive in its effects»¹ et aurait généré «a model of discourse against which any generalization about society, as well as any intuitive insight claimed by art, can be judged for its realism»² (White, 1987: 101). White considère que son influence parmi les auteurs littéraires du XIX^e siècle en France est essentielle:

The authority of this model of discourse is surely what underlies the assertions made by a host of nineteenth-century realistic novelists, of which Balzac and Flaubert were foremost, that they were writing «history» in their novels. It was the historical discourse that they emulated that made them «realistic» in their own eyes³. (White, 1987: 101)

Tout comme ses contemporains, Gautier va imiter ce genre de discours narratif historiographique dans le but d'imprégner le récit d'un réalisme convainquant. Il y réussit à tel point que, il n'y a pas encore si longtemps, *Le Capitaine Fracasse* était une lecture, si non obligatoire du moins recommandée, dans les écoles françaises, les institutions académiques ayant constaté qu'elle permettait aux plus jeunes —lecteurs récalcitrants— un accès aisé à la fois à l'Histoire de France sous le règne de Louis XIII et à la littérature du XIX^e siècle.

Le Capitaine Fracasse, ainsi que d'autres romans de Théophile Gautier tels que *Arria Marcella* (1852) et *Le Roman de la Momie* (1858), répond à une exigence de dépaysement inhérente à la vogue de l'exotisme et de l'amour pour le passé, qui fut durable et qui toucha d'autres lettres que les lettres françaises. Gautier, de même que ses contemporains, était à même de tirer profit d'un renouveau des études historiques, de la réédition des classiques,

1 Traduction: «D'être à la fois art et science, cosmopolite dans sa portée et moralement instructif dans ses effets».

2 Traduction: «Un modèle de discours permettant de juger le 'réalisme' d'une quelconque généralisation sur la société aussi bien que de n'importe quelle notion intuitive de l'art».

3 Traduction: «L'autorité de ce modèle de discours est sûrement celle qui est à la base des affirmations faites par de nombreux romanciers réalistes du dix-neuvième siècle, dont Balzac et Flaubert étaient les principaux, quand ils soutenaient qu'ils écrivaient de l'«histoire» dans leurs romans. C'était le discours historique qu'ils imitaient qui les rendaient «réalistes» à leurs propres yeux».

tel Mézeray (dont l'*Histoire de France monumentale* fut rééditée en 1830 et en 1845) ou les *Mémoires* de Marguerite de Navarre, dont six éditions à grand tirage eurent lieu à ce moment-là. De l'Histoire, qui était une science morte, Michelet allait en faire un prodigieux cinéma dont les principaux spectateurs seraient les écrivains contemporains. Pour Théophile Gautier, Alfred de Vigny, ou Alexandre Dumas, parmi d'autres, qui avaient lu Walter Scott —le précurseur du roman historique—, le règne de Louis XIII représentait la dernière période du passé de la France possédant un cachet réel d'historicité, c'est-à-dire qui offrait, en même temps, assez de caractères archaïques, assez d'éclat et assez d'imprécision pour donner libre cours à la fiction. Alfred Vigny définit bien l'esprit de ce siècle dans ses «Réflexions sur la vérité dans l'Art» servant de préface à *Cinq Mars*:

Nous sommes dans un temps où l'on veut connaître et où l'on cherche la source de tous les fleuves. La France surtout aime à la fois l'Histoire et le Drame, parce que l'un retrace les vastes destinées de l'HUMANITÉ, et l'autre le sort particulier de l'HOMME... Dans ces dernières années (et c'est peut-être une suite de nos mouvements politiques), l'Art s'est empreint d'histoire plus fortement que jamais. (Vigny, 1980: 20)

Alfred de Vigny établissait une différence claire entre «la vérité de l'art et le vrai du fait», et défendait la licence artistique de l'écrivain qui transforme le *vrai* pour l'adapter à ses propos. Il résumait de la façon suivante la technique qui, selon lui, permettait d'aboutir à une vérité esthétisante et créative, formule que nous reconnaissons d'immédiat comme étant celle appliquée par Gautier dans *Le Capitaine Fracasse*:

À cette seule vérité doivent prétendre les œuvres de l'Art qui sont une représentation morale de la vie, les œuvres dramatiques. Pour l'atteindre, il faut sans doute commencer par connaître tout le vrai de chaque siècle, être imbu profondément de son ensemble et de ses détails; ce n'est là qu'un pauvre mérite d'attention, de patience et de mémoire; mais ensuite il faut choisir et grouper autour d'un centre inventé; c'est là l'œuvre de l'imagination et de ce grand BON SENS qui est le génie lui-même. (Vigny, 1980: 22-24)

Gautier a inventé une histoire «conjoncturale», selon le terme de Fernand Braudel (Braudel, 1986), une histoire courte dans l'Histoire vraie de longues époques, dite «structurale», avec un début, un déroulement et une fin: les aventures d'un noble de province tombé dans la misère qui, au cours de son voyage vers Paris, où il compte s'attirer les faveurs de la Cour et récupérer les honneurs qu'il mérite, se joint aux membres d'une troupe théâtrale ambulante. Cette histoire «conjoncturale» s'insère dans une histoire «événementielle», qui est le cadre historique du règne de Louis XIII, grand tableau descriptif, à la manière de Walter Scott, dans lequel l'espace et le temps —la définition de ce dernier dépendant en tout de celle du premier—, sont soigneusement mis en valeur et servent de garde-fou à une intrigue passe-partout. Ce sont donc les détails sur les lieux de l'action et des références mi-

nutieuses sur les mœurs et coutumes de ce temps précis qui vont fixer les repères délimitant cette réalité révolue, mais que le lectorat de l'époque pouvait déjà trouver répertoriée dans les manuels d'histoire. Ces références vont permettre l'intégration des particularités originales de l'intrigue, qui sera plus ou moins cohérente, en fonction de la nature même de la référence, comme nous allons le voir.

Des personnages célèbres de l'époque de Louis XIII vont devenir des personnages du roman, renforçant l'illusion d'authenticité. Nous en donnerons deux exemples. Quand Vallombreuse «s'adonise» pour apparaître dans toute sa beauté devant Isabelle, il dit à son valet: «Je veux être plus beau que Buckingham s'efforçant de plaire à la reine Anne d'Autriche» (Gautier, 1991: 358). Vers la fin du roman, le rapprochement entre un personnage réel, Louis XIII, et un personnage romanesque, Isabelle, reproduit cet effet: «Le roi Louis XIII, ayant entendu parler des aventures d'Isabelle,...» (Gautier, 1991: 515).

Les références à l'espace à travers la description des lieux urbains ou géographiques, des demeures, des jardins, des styles architecturaux et artistiques à la mode, revêtent une importance majeure car la cohérence de la structure du roman en dépend. Tout le chapitre XI, qui a pour titre «Le Pont Neuf», est une splendide démonstration de précision descriptive et contient un grand répertoire de curiosités. Ici, Hérode, un comédien de la troupe, mène Sigognac visiter Paris. Cette promenade permet à l'écrivain de dresser un tableau vivant de la ville et de ses habitants et de faire entrer le lecteur dans un jeu de comparaisons. En effet, bien que cela puisse sembler un procédé désuet au lecteur moderne, le lecteur parisien du XIX^e siècle pouvait s'amuser à découvrir ce qui perdurait ou, au contraire, avait changé dans sa ville depuis lors. «Sous les porches des Grands Augustins, les gens (...) venaient acheter la viande saisie chez les bouchers les jours défendus» (Gautier, 1991: 316); «Le Pont Neuf n'était pas chargé, comme le Pont au Change et le Pont Saint Michel, de deux files de hautes maisons» (p. 317); «Au bout du jardin des Tuileries, où finit la ville...» (p. 318); «La grande horloge de la Samaritaine (avait) un mécanisme ingénieusement élaboré par le Flamand Lintlaer» (pp. 318-319). Le château de Bruyères, qui constitue un décor important pour l'action du roman, a des jardins dans «le style flamand italianisé» (pp. 108-109) et a été rebâti à neuf sous la direction d'«un habile élève d'Androuet du Cerceau», suivant un goût rappelant «celui des hôtels de la Place Royale de Paris» (p. 110). Mention est faite du penchant de Marie de Médicis pour «l'ordre rustique» (p. 110), dans lequel le mobilier conserve encore certaine rusticité en rapport avec les traditions provinciales et la rudesse des mœurs de l'époque. Gautier ne manque pas de caractériser aussi les intérieurs, comme la chambre de la Marquise de Bruyères où se trouve «un de ces fauteuils particuliers au règne de Louis XIII» (p. 113), le pavillon où Léandre a un rendez-vous nocturne avec la Marquise, ou un manoir dans les Landes.

La mode féminine sous Louis XIII est évoquée à travers le portrait qui est dressé de la Marquise de Bruyères occupée à sa toilette (p. 127) et de celui de Yolande de Foix (p. 132), prototype de beauté et d'élégance. Le lexique

ayant trait aux parures, aux costumes, à la coiffure, est d'une richesse encyclopédique. La mention de certains détails mineurs rehausse davantage la description, tel l'usage de faux grains de beauté: «Vous oubliez de mettre une assassine» (p. 234).

La préciosité, qui marqua tellement le XVII^e siècle dans les mœurs et les lettres, va se retrouver subtilement parodiée à travers l'usage de périphrases et de métaphores où l'on sent l'intentionnalité humoristique, aussi bien dans les parties narratives que dans les dialogues où Isabelle, Sigognac et Léandre échangent habilement des propos dans un «langage précieux» qui se veut plein de fantaisie. La déclaration amoureuse est, par antonomase, un énoncé propice à ce genre de langage. Au cours d'une promenade dans les bois, Isabelle découvre la première violette; Sigognac, inspiré par sa passion, lui déclare: «C'est votre regard qui l'a fait éclore» et, plus loin, «vous l'avez parfumée» (pp. 387-388). L'esprit de Voiture, que Gautier admirait et cherchait à imiter dans *Le Capitaine Fracasse*, se fait clairement sentir dans les premiers chapitres. Au chapitre V intitulé «Chez Monsieur le Marquis», un soir après une représentation, dans le jardin du château de Bruyères plongé dans une absolue obscurité, le beau Léandre attend la Marquise de Bruyères à laquelle il a adressé une lettre lui proposant un rendez-vous. Léandre ne sait pas que son mot galant a été, malencontreusement, intercepté par le Marquis qui, jaloux, décide de se moquer de l'amoureux en lui faisant parvenir une réponse hardie d'un style précieux signée du nom de la Marquise, acceptant de le rencontrer. Léandre, dupe du subterfuge et dans le noir, commence à trouver l'attente un peu longue: «Il n'avait pas peur précisément, mais ses idées prenaient une pente assez lugubre. La marquise tardait un peu, et Diane laissait trop longtemps Endymion les pieds dans la rosée» (p. 153).

Les souvenirs des six mois que Gautier passa en Espagne en 1840 sont mis à profit pour enrichir la fiction historique du roman. Les connaissances qu'il a acquises sur le vif dans ce pays alors lointain, et qui viennent se mêler à celles transmises par les romans de Mérimée, sont souvent des valeurs linguistiques qui vont être transférées, déplacées, et appliquées à la récréation d'un temps historique autre que celui dont elles sont issues. C'est justement dans les passages où se trouvent les référents à l'Espagne que le narrateur se trahit comme étant un grand voyageur du XIX^e siècle aux tendances anthropologiques, comme il était alors de bon ton. Ces détails exotiques, employés surtout comme termes de comparaison, augmentent le degré de dépaysement ou de surprise du lecteur qui voyage, sans quitter les limites géographiques de la France du XVII^e siècle, à un pays encore mal connu et mystérieux, l'Espagne, de la main d'un narrateur expérimenté et typique du XIX^e siècle. En cela, *Le Capitaine Fracasse* peut être considéré comme exemple de récit où les chronotopes s'altèrent au profit du mixage insolite de plusieurs cultures. Car il s'agissait de pousser l'exotisme à l'extrême et, en cela, les exemples abondent. Dans une description du personnage de Pierre, le valet de Sigognac, nous lisons ceci: «Des semelles de cordes rattachées par des lacets bleus à un bas de laine dont le pied était coupé servaient de chaus-

sures à Pierre et rappelaient les ‘alpargatas’ espagnoles» (p. 33). Parmi les comédiennes de la troupe se trouve une femme au type méditerranéen: «La Soubrette méritait bien l'épithète de ‘morena’ que les Espagnols donnent aux brunes» (p. 47). La femme la plus âgée des comédiennes, «Dame Léonarde, la mère noble de la troupe, était vêtue tout de noir comme une duègne espagnole» (p. 47). Chiquita, la bohémienne, est accoutrée d'«une cote de futaine jaune à la mode aragonaise» (p. 81). Pour se protéger du froid, elle se blottit sous «la capa de muestra valencienne» (p. 99). Elle possède «un petit couteau de ceux qu'on fabrique à Albacete» (p. 200). Son compagnon, Agostin, bohémien et bandit, utilise des mannequins pour effrayer et piller les voyageurs. L'un de ses mannequins s'appelle «Matasierpes, le vaillant Espagnol» et porte «un sombrero» (p. 99). Le personnage qui joue le rôle principal dans la pièce de théâtre qui figure au maigre répertoire de la troupe, se présente sur scène comme étant «le Capitaine Matamore» (p. 141) et chante mal «un couplet de seguidille» (p. 144). Quand Sigognac joue pour la première fois le rôle de Matamore, il réussit à la perfection dans «ce métier nouveau pour lui de ‘cor-tejo’ d'une femme de théâtre» (p. 147). La Marquise de Bruyères, qui assiste un jour, incognito, à une représentation de la troupe pour admirer Léandre, a les apparences d'une «beauté mystérieuse qu'on eût pu prendre pour la Dama Tapada de Calderón» (p. 259). À la fin de cette même représentation, Léandre, pour suivre la marquise, «s'embossa à l'espagnole» (p. 266). Sigognac, en arrivant à Paris, tombera dans une embuscade que lui tend son rival armé de l'une de ses «meilleurs lames de Tolède, un Alonzo de Sahagun le vieux» (p. 376), mais s'en sortira glorieusement grâce à son épée qui est comme «la Tisona du Cid» (p. 377). Nous sommes à même de partager l'avis de Goldenstein quand il écrit: «L'auteur, par la surabondance même des détails qui devraient ancrer le livre dans la réalité, fait au contraire volontairement basculer sa fiction dans l'artificiel, l'anti-naturel» (Goldenstein, 1989: 12).

Les références au monde du théâtre définissent à la perfection le XVII^e siècle puisque c'est alors que les arts scéniques atteignent leur apogée en France. Au début de ce siècle, les comédiens étaient des baladins nomades qui jouaient devant un public peu instruit un répertoire assez pauvre, tout comme ceux du roman; vers la fin du siècle, le théâtre était déjà devenu une institution permanente. Dans *Le Capitaine Fracasse* nous trouvons des références à ce qu'était le théâtre régulier: la Troupe Royale de l'Hôtel de Bourgogne (p. 382) et le théâtre de l'Hôtel du Marais (p. 384). Les salles où avaient lieu les représentations sont décrites avec force détails comme c'est le cas de l'Orangerie transformée en salle de théâtre (p. 131). Des informations très précises concernant la mise en scène et les costumes sont ajoutées; Gautier s'étend sur les particularités du demi-masque sur scène (p. 230) ou sur le déroulement de la pièce imaginaire *Les Rodomontades du capitaine Matamore*. Le genre comique, qui était à la mode au XVII^e siècle, déborde jusque dans le style narratif de ces passages. Gautier admire Scarron et, dans sa ligne, recrée un univers théâtral souvent burlesque ou grotesque, comme on l'appré-

ciait à cette époque-là. On en trouve un exemple au chapitre VI, «Effet de neige», où la mort de Matamore, qui est un événement tragique, est transformée par l'auteur en situation comique grâce à un épanchement d'inventive récurrente, de jeux de mots et de comparaisons. Gautier définit implicitement le style de son roman dans «Paul Scarron», écrit qui fait partie de *Les Grottesques* (Gautier, 1969: 353):

Le burlesque, ou, si vous aimez mieux, le grotesque, a toujours existé, dans l'art et dans la nature, à l'état de repoussoir et de contraste. (...) La vie est multiple, et beaucoup d'éléments hétérogènes entrent dans la composition des faits et des événements. La scène la plus touchante a son côté comique, et le rire s'épanouit souvent à travers les pleurs.

L'adoption d'un point de vue intertextuel pour la lecture de *Le Capitaine Fracasse* permet de rendre évident le discours hybride sur lequel est constitué le roman: un discours érudit sous-jacent mettant en valeur des référents historiques vrais, renvoyant aux discours des historiens, qui favorisent le fixage de l'action dans un réel spatial, et le discours semi-romantique semi-réaliste, écho d'autres discours du siècle de Gautier, qui élabore des relations fantaisistes entre différents temps, différents espaces et différentes sociétés, et invente un héros extravagant, le baron de Sigognac incarnant le prototype social du noble d'épée déchu. Comme Rodrigue, le héros cornélien, ou comme le Cid de la reconquête espagnole, Sigognac conserve les traits du jeune noble duelliste du temps de Louis XIII, mais n'est pas sans rappeler aussi, dans l'agencement de ses péripéties et le résultat auquel il aboutit, le héros du roman picaresque.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1984 [1979]): *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris.
- Barthes, R. (1972 [1953]): *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris.
- Braudel, F. (1986): *L'identité de la France*, Arthaud-Flammarion, Paris.
- Duby, G. (1987): *Histoire de la France*, Larousse, Paris.
- Gautier, Th. (1991 [1863]): *Le Capitaine Fracasse*, Presses Pocket, Paris.
- (1969 [1853]): *Les Grottesques*, Slatkine Reprints, Genève.
- Goldenstein, J.-P. (1989): *Pour lire le roman*, Duculot, Paris/Louvain-la-Neuve.
- Vigny de, A. (1980 [1826]): *Cinq Mars*, Gallimard, Paris.
- White, H. (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

À l'écoute des chants de la terre d'Eugène Savitzkaya

Hélène Rufat Perelló
Universidad Pompeu Fabra

«Le don de vie est adorable»¹.

Avant tout, Eugène Savitzkaya est poète. En 1976, sa première publication est un recueil de poèmes: *Mongolie, plaine sale*. Par la suite, que ce soit dans des romans, des nouvelles, des récits, des essais ou dans des textes pour le théâtre, l'opéra ou la radio, sa poésie reste un parfum reconnaissable. Un de ses derniers travaux, que je souhaite commenter plus spécialement ici a été traduit en plusieurs langues, et a déjà été représenté en public, mais il relève du défi littéraire aussi bien pour son style que pour sa forme et son contenu. Il s'agit de la *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, publié en 2002, aux Éditions de Minuit. À l'origine, cependant, la présentation de ce texte en plusieurs colonnes² retenait tout particulièrement l'attention; de plus, le texte était identifié comme «farce ou opérette», ce qui nous donnait d'entrée l'idée de polyphonie. Sa publication sous forme de livre a entraîné un changement de genre: il s'agit maintenant d'un roman...

Mais la voix poétique d'Eugène Savitzkaya s'est déjà déclarée (et déclamée) il y a plusieurs lustres, pour le bonheur de ses lecteurs, et elle révèle à chaque son, mais aussi à chaque regard, à chaque inspiration, à chaque toucher, à chaque écoute et à chaque goûter, un nouveau mystère jailli de la terre. En effet, l'empire et l'emprise des sens entraînent le lecteur dans un tourbillon mis en mouvement par le seul pouvoir des mots. Décrire, dans un premier temps et avant d'en venir à la «Célébration du mariage», quelques-uns de ces effets saisissants va être mon propos afin de nous laisser emporter progressivement par ce torrent charriant les chants de la terre.

1 Camus, A. (1986 [1965]): *La postérité du soleil*, Edwin Engelberts, Éditions de l'Aire, Lausanne, texte XXIX.

2 Le nombre de colonnes dépendait du nombre de personnes (acteurs/chanteurs) qui devaient intervenir simultanément: il était compris entre 1 et 6.

D'abord, c'est-à-dire au début de sa production littéraire, nous trouvons donc chez Savitzkaya la poésie. Son premier recueil de poèmes, il y a maintenant plus de vingt-cinq ans, obtint le Prix «Liège des Jeunes Poètes», avec pour titre: *Les lieux de la douleur*. Et dans tous les poèmes, toujours en prose ou en vers libres, apparaît la même association surprenante: produisant un lyrisme indiscutable, les éléments prosaïques et scatologiques se côtoient avec bonheur, ceux-là étant la base de ceux-ci. Mais cet ensemble reste cohérent et même unifié grâce à la force des images où l'on hésite à voir des mé-taphores: l'accumulation de mots de passe, de mystères exagérés et d'obs-curités de plus en plus fréquentes peuvent même décourager le lecteur qui renonce à percer ces énigmes «de crainte de paraître trop naïf» affirme le cri-tique René de Ceccaty³.

Voyons sinon ce poème de *Cochon farci*⁴:

Il n'y a pas que le lait
 qui guérisse de la vie, antipoison
 aléatoire, il y a aussi la glaire, le foutre, la bière,
 le chocolat, 69, le mucus, l'amplexion, le lichen,
 les larmes, les cygnes et les canards, les fraises et
 les cerises, les coings, il y a l'eau, choses immatérielles
 et puantes, et bien sûr il y a le bleu de l'air et
 son obscurité totale et létale et foetale et fécale
 et fatale et bancale, il y a aussi le
 chant d'amour du chat dit domestique,
 que l'on ne peut distinguer des cris de haine
 ou de chagrin, cette voix plus ancienne
 que le ciel dirait-on,
 Qu'est-ce qui grandit quand tout a disparu et que
 rien n'existe?

Sans doute remarque-t-on l'apparence de déconstruction de ce poème à cause de cette énumération d'éléments entre lesquels il est difficile d'établir une relation, outre le fait —tout de même important— qu'ils sont tous natu-rels: animaux, fruits, botanique et plaisirs humains sont ici convoqués pour être finalement reliés à une concaténation de six adjectifs dont la caractéris-tique commune, produisant un effet rythmique, est leur suffixe *-ale*, et qui pos-ent —en fait— l'opposition entre le premier et le dernier termes: «totale» et «bancale». L'«obscurité» a le pouvoir de les faire coïncider, car elle est en même temps et «foetale» et «fécale», adjectifs qui semblent opposés mais qui se rap-portent tous deux à des productions humaines. Si la totalité est capable de faire bon ménage avec l'instabilité, et si le produit initial de la conception côtoie sans façons le produit final de la digestion, il n'est pas étonnant que l'on ne sache distinguer le «chant d'amour» des «cris de haine», surtout si un

3 René de Ceccaty: «Sagesse de l'intimité», in *Le Monde*, «Le Monde des livres», 3 mars 1995, p. IV.

4 Savitzkaya, E. (1996): *Cochon farci*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 41.

chat —animal mystérieux et ambigu par excellence, mais aussi violent— sert de moyen terme. Ainsi les dichotomies sont-elles présentées sans dramatisme, c'est-à-dire sans action ni souffrance; elles apparaissent au contraire avec un grand naturel... préparé poétiquement par les éléments quotidiens, et ô combien humains, de la nature.

Apparence de déconstruction structurale et sentiment de destruction spirituelle, disions-nous? Mais la nature est ainsi, que voulez-vous! De plus, ce qui est posé en début de poème ce sont les manières de guérir de la vie; l'intention est donc bien de se recréer, de se refaire; ce que confirme la dernière phrase qui se demande «ce qui grandit» (ou peut grandir) si «rien n'existe»; mais puisque tout ce qui précède existe, il est bien sûr possible de grandir, que ce soit après la guérison ou grâce à elle. Et nous remarquons déjà le rôle structural essentiel de la question finale sur laquelle repose le poids —surtout visuellement— du poème entier. Tout ceci pour montrer, à partir de cet exemple, que sous l'apparence d'une chute inexorable dans les ténèbres les plus grouillantes se trouve une vitalité fière de ses attaches avec la terre et ses matières premières (et dernières... comme nous l'avons déjà vu!), qui sont les matières les plus originelles du monde. Ainsi est-ce bien la terre qui, de toute évidence, vertèbre les écrits protéiformes de Savitzkaya.

Ceci étant posé, je propose de considérer maintenant cette caractéristique de ses écrits que sont les transformations, mutations et métamorphoses des plus surprenantes. Tout, absolument tout, que ce soit des concepts, des idées, des images, des objets, des personnages, tout est susceptible de transformations, au pluriel, car elles sont généralement successives et/ou répétées. En fait, le moindre détail créé par le poète est constamment remis en cause, tordu, tourné et retourné. Et si ce sont des mots, ils sont l'objet à la fois du plus grand respect pour leur authenticité, leur précision et leur étymologie et d'une dynamique musicale qui, par assonances ou calembours, entraîne le lecteur dans un cheminement enivrant aux réminiscences de contes et légendes fantastiques.

Probablement convient-il de savoir que «Toucher son propre visage équivaut à plonger la main dans l'eau trouble», tel qu'il l'écrit dans *Les Règles de Solitude*⁵ (1997: 28); et qu'y a-t-il de plus fécond et riche en éléments variés que l'eau trouble? troublée d'ailleurs généralement par la vase, c'est-à-dire la terre, qui est la créatrice primordiale. Dans le magma dont il est question, tous les mélanges, confusions et transformations sont possibles. L'union de la terre et de l'eau devient alors le liquide dans lequel l'écrivain peut trouver sa source: il y «plonge» sa main tout comme il touche «son propre visage» pour se décrire et décrire le monde. («Je suis fait de boue et de bulles comme les fosses à purin où vivent les animalcules», est-il déclaré dans *Saperlotte!*⁶).

5 Editions Ekademie Schloss Solitude, Stuttgart.

6 Savitzkaya, E. (1997 [1994]): *Saperlotte!*, Flohic Éditions, Charenton.

De cette masse informe peuvent donc jaillir toute sorte de personnages, plus ou moins monstrueux et grotesques, qui peuvent encore être transformés ou se transformer. En ce sens, publier en regard, dans un même ouvrage, des reproductions de peintures de Jérôme Bosch et le récit *Saperlotte!* de Savitzkaya apparaît comme l'association la plus idoine pour que les deux oeuvres s'illustrent et se commentent (souvent) réciproquement. Ce texte présente aussi de nombreuses transformations. Dès la deuxième page, il est affirmé que «Nous mangerons des multitudes d'œufs et nous pourrons vomir d'in vraisemblables quantités de grenouilles et de crapauds qui iront peupler nos nuits de brefs gémissements innombrables» (p. 9). Où l'on constate que l'œuf, bien sûr aussi élément primordial, peut devenir expression vocale si toutefois, et c'est là une condition obligatoire, *sine qua non*, pour tous les textes savitzkayens, il a été auparavant digéré, assimilé, transformé, puis rejeté sous sa nouvelle forme de batracien vivant auprès des mares (que l'on imagine vaseuses...).

Les romans de Savitzkaya sont le genre où les métamorphoses sont les plus insistantes, sûrement à cause de la contrainte temporelle où se déroule le récit. *Saperlotte!* présente un autre aspect du «Je», en fonction de ce facteur temps, qui peut servir à annoncer les potentialités de la création: «Je ne tiens debout que parce que je suis une toupie lancée à grande vitesse, une sorte de quenouille s'enroulant et se déroulant suivant la loi très sévère de l'accomplissement du temps» (p. 15). Et cette multitude de «je» renforce d'autant la polyphonie des textes.

Le thème de la reproduction et de la continuité des générations est aussi une constante des écrits de Savitzkaya. À ce titre, les allusions à la famille, souvent une famille imaginaire, mais parfois aussi —surtout à partir de *Mentir*— (et cette évolution mériterait, sans doute, une étude plus approfondie) il s'agit de sa famille; ces allusions sont nombreuses et bien sûr répétitives. Le roman *La disparition de maman*⁷, où l'on lit «Je regrette la disparition de maman qui fut savante et qui chantait» (p. 95), évoque les différentes relations familiales de manière à la fois tendre et sauvage. Le rôle central, et tout quotidien, de la mère dans la famille est évident aussi dans le récit de *Portrait de famille*⁸, où elle apparaît comme l'interprète privilégiée de la nature: elle comprend aussi bien le bourdonnement de la guêpe que le message codé d'un sachet de plastique secoué par le vent ou les bruits crachotés par un tuyau d'arrosage. Cette mère, à la fois représentante et confidente de la nature, reste mère, précisément pour ces qualités, même si son aspect physique souffre parfois des modifications.

Structurellement, dans *La disparition de maman*, la suite fragmentée est reçue comme un texte polyphonique; les voix narratives alternent de telle manière qu'il devient difficile de différencier celle du frère de celle de la sœur

7 Savitzkaya, E. (1982): *La disparition de maman*, Les Éditions de Minuit, Paris.

8 Savitzkaya, E. (1992): *Portrait de famille*, Librairie Tropismes, Bruxelles.

ou de la mère: sexes et générations peuvent se confondre. Ce qui importe ce sont les péripéties et les sentiments propres à chaque instant. Néanmoins, l'enfant doit pouvoir s'affirmer de manière indépendante, telle que le réclame la dernière phrase, si expressive, de *Marin mon cœur*⁹: «Fermez la porte et ouste! ordonne le nain assis sur son pot dans le cabinet au géant qui en prend toute la place» (p. 91). Dans ce roman encore, on constate bien que Marin¹⁰ grandit puisque successivement il naît, pleure, dort, mange, rampe, marche, joue, appelle, dit des mots puis finalement prononce une phrase. Cependant, dans chaque paragraphe le même monde apparaît, bien que ce soit avec différents points de vue: «Marin découvre le monde et le monde découvre Marin» sont les deux actions qui s'entrecroisent dans le temps du roman, et, dans ces conditions, l'espace se présente comme un espace étoilé, illimité, dont les ressources sont infinies. Dans son dernier «roman» consacré à sa fille (*Exquise Louise*), publié en 2003, aux Éditions de Minuit, l'écrivain retrouve cette vision du temps illimité.

Les grandes lignes de l'œuvre savitzkayenne ayant été ainsi exposées, il m'est plus facile de commenter cette «farce ou opérette» initiale qui est devenue «roman». Déjà nous constatons les dualités complémentaires offertes d'abord par le titre («mariage improbable et illimité») qui évoque l'action statique et l'espace toujours en évolution, ensuite par les deux genres indiqués (farce ou opérette) qui présentent l'une la tradition littéraire thématique et l'autre l'innovation formelle de la polyphonie¹¹.

La justification de la présentation en colonnes mérite aussi l'attention car bien qu'ayant déjà rédigé, antérieurement, quelque texte pour le théâtre, c'était la première fois qu'Eugène Savitzkaya offrait une création volontairement et visuellement polyphonique. Aussi, s'il écrit, dans la «Présentation» de la version initiale, que «la version présente me semble la plus complète», est-ce parce qu'il est bien question de représenter une totalité avec ses différentes voix. Nous sommes prêts de cette aspiration à une oeuvre totale. La colonne de gauche, est-il précisé, marque «le fil conducteur» et le «tempo», alors que celle de droite est «la modeste figuration du temps qui passe, le Grand Questionneur», qui donne «le sens de la mesure, égrenant ses questions comme on pose des jalons». Et ce temps qui passe, qui «ne commence nulle part et ne finit jamais», ouvre et ferme la pièce. Les questions coulent et se succèdent avec fluidité, dans une continuité créée simultanément ou consécutivement par la sémantique, signifiant ou signifié, et la sonorité. Dans la

9 Savitzkaya, E. (1992): *Marin mon cœur*, Les Éditions de Minuit, Paris.

10 C'est aussi le prénom réel du fils d'Eugène Savitzkaya.

11 Dans la version initiale, Savitzkaya avait inclus une «présentation ou mode d'emploi» qui se veut en même temps rationnelle et pratique, presque philosophique et scientifique! Aussi n'est-on pas étonnés d'y lire que la «logique» du texte est celle «d'une tentative de l'union des deux principes: le féminin et le masculin». Les thèmes annoncés ne surprennent pas non plus: il s'agit de manger et boire, d'évoquer les ancêtres et les enfants, de «conjuré le sort» et de «fléchir le destin».

présentation linéaire du «roman», des mouches, des abeilles, des feuilles et des merlettes se chargent de retransmettre constamment ces questions: «êtes-vous des ânes bâtés? de qui es-tu l'ânesse? de qui es-tu l'âne? bois-tu du lait d'ânesse? de quelle ânesse bois-tu le lait? (...)» (p. 89). Cependant, la surprise survient à la fin: cette succession de questions, qui s'auto génèrent suivant une évolution apparemment infinie, se termine en décrivant une cyclicité ouverte du temps puisque la première question demande: «qui es-tu?», et la dernière: «à travers quoi passes-tu?». Comme si l'identité suivait son évolution.

Ce «tu», mis en question par le temps, pourrait être le lecteur tout autant que le spectateur. Pourtant, juste avant cette fin, un personnage surgit, qui occupe toute la place centrale entre les deux colonnes de droite et de gauche, pour avouer sa culpabilité, ou plus exactement ses culpabilités et ses responsabilités dans cette création d'un «mariage improbable et illimité» auquel il s'oppose: «moi, moi je m'oppose à ce mariage, (...), je suis responsable de tout, (...), je suis coupable d'être né, (...), je suis responsable du temps qui passe, (...) je suis responsable de l'air, de la pierre et du sable, de la terre, de l'ordre et du désordre, du bas et du haut et de l'infini» (pp. 86-89). Et ici la voix s'éteint. Serait-ce la voix de l'auteur?

En tout cas, ce «je» unique, et créateur actif, est fort différent de ces multiples «je» (des convives variés) qui se font entendre pour affirmer le pouvoir des sens auxquels ils sont réceptifs et soumis. L'enchaînement de chiasmes et d'inversion marque souvent la poétique de ces interventions: «(...) il fait froid, il fait chaud (*pause*) l'homme se donne à la femme, la femme se donne à l'homme, elle et il s'échauffent, des étincelles naissent et meurent (*pause*) l'homme arrive avec sa tête de mort et la femme vient avec son squelette, l'homme ricane et la femme cliquette (*pause*)» (p. 50).

Pour terminer de transmettre toute la force de la cohérence de ce texte, il me reste à préciser que ce mariage présente bel et bien une cosmogonie avec toutes les confusions, contradictions, mystères et violences qu'une cosmogonie suppose, accompagnée, parfois, d'une pointe d'humour. En effet, le souhait d'unir les principes masculin et féminin conduit à la confusion de certaines de leurs composantes, par exemple: «ensemble lui et elle forment une sphère aux hémisphères asymétriques, l'homme apporte sa voix de jeune fille cassée dans une casserole, la femme apporte son timbre masculin entre des lèvres de soie» (p. 14). Ceci représente d'ailleurs les préparatifs pour une sorte de recette magique qui doit aboutir à une *coincidentia oppositorum*; elle est comme suit: «la femme prend le cœur de l'homme et l'homme prend le cœur de la femme, et l'homme et la femme les mettent à cuire, ces cœurs magnifiques, dans un grand chaudron et lui et elle font un festin, dans la grande marmite la femme a jeté le thym et du romarin et l'homme, des clous de girofle et de la noix de muscade, dans la grande marmite l'un y jette une carotte et l'autre une courgette, l'amertume et le sucre se mélangent, l'une y jette une figue et l'autre un trognon de pomme, l'acidité et la douceur se mélangent» (pp. 22-23). Et ça se termine par un «bouillon onctueux» qui donne aux amoureux «du cœur à l'ouvrage!» (p. 25).

Cependant, une voix sous la table annonce une action parallèle, et en même temps dépendante de cette union des contraires: «le grand chaudron tombe par terre et la soupe se renverse et dans la soupe l'homme patine et la femme tombe sur son cul et dans la soupe grasse la femme glisse et l'homme tombe sur son cul» (p. 24). Et dans cette confusion, il advient que: «la femme est soupière, l'homme est louche et la louche est dans la soupière et la femme est dans la louche, mais la soupe est par terre et par terre est la femme et l'homme est par terre et la terre est dans la soupière» (pp. 24-25). Nous y voilà! La terre est en train de cuire... Il faut alors la travailler comme une pâte à pain ou à gâteau.

L'homme et la femme s'y prêtent volontiers. Et de leurs efforts naît un nouveau monde où les dieux et les déesses se complémentent. Après avoir entendu tant de mésaventures des deux principes, on entend deux vieillards demander: «QUI S'OPPOSE À LEUR UNION?» (p. 86). Et c'est alors que surgit le «moi» qui s'inculpe et qui s'oppose à ce mariage. Peut-être pouvons-nous, maintenant, accorder que n'importe lequel et chacun des participants à ce mariage, y compris chaque lecteur et chaque spectateur, est susceptible de réagir avec cette opposition après avoir assisté à tant de métamorphoses cataclysmiques.

Tout en peignant une recherche d'union des contraires, Eugène Savitzkaya s'efforce dans ce texte pour intégrer différents genres littéraires et différentes voix dans une seule représentation (car je ne vous ai lu aucun dialogue, par exemple, mais il y en a...). Sa volonté d'unité, que ce soit dans le domaine des concepts ou dans celui de la littérature, mais aussi son désir de cohérence entre la forme et le fond, le mène constamment à reposer la question de la création; aussi bien, d'ailleurs, celle du monde que celle de l'écriture qui lui donne support. La terre est bien à l'origine et à la base de tout, mais en elle se trouvent aussi toutes ces dualités combinables, et des plus prosaïques, qui lui donnent son dynamisme. Car enfin, tel que ce poète l'écrit dans son roman *En vie*¹²: «Dans la marmite cuira l'univers, mais le grand casse-tête consiste à l'y faire entrer intact et à le garder prisonnier le temps de s'en approprier l'essentiel» Voilà le grand projet!

12 Savitzkaya, E. (1995): *En vie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Le désert: une image intertextuelle dans les lettres d'Antoine de Saint-Exupéry

M^a Pilar Saiz Cerreda
Universidad de Navarra

Jean Huguét, dans son livre intitulé *Le lyonnais Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*, parle de la «vocation au désert» existante dans bien des auteurs, et d'une manière spéciale, à partir du XIX^e siècle (Huguét, 1956: 21). Et parmi ces auteurs il y a un, Antoine de Saint-Exupéry, qui a parlé dans tous ces écrits, y compris ses écrits les plus intimes et personnels, comme les lettres, de l'importance du désert dans sa vie. Il s'insère donc, dans la tradition de ce qu'on a appelé «la littérature du désert»; une littérature pour laquelle le désert est pris comme sujet, motif principal ou secondaire, dont le sens varie d'un auteur à un autre ou d'un texte à un autre, même s'il y a des emprunts ou des influences intertextuelles inévitables.

Paul Siblot, faisant allusion à ces possibles influences intertextuelles entre les différents auteurs, explique que «de même qu' 'on ne lit que sa lecture' (Jabès), on n'étudie jamais que le sens que l'on peut soi-même produire. Et ce sens comporte une composante idiolectale irréductible, nourrie des expériences de vie, de la culture et des références, des aspirations conscientes ou non du sujet» (Siblot, 1997: 159). Et Roland Barthes, mettait aussi l'accent sur l'ampleur de la notion d'intertextualité, lorsqu'il écrivait que:

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents à lui [à un auteur], 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, redistribuées en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux. (Cité par Piégay-Gros, 1996: 12)

C'est ce que nous pouvons constater dans les lettres d'Antoine de Saint-Exupéry lorsque nous commentons ou analysons l'image du désert qui y est toujours présente. Bien qu'on puisse mettre en parallèle ou établir des comparaisons entre l'image du désert présente dans les lettres de cet auteur et l'image du désert présente dans les œuvres d'autres auteurs, nous ne tenons

pas à ce type d'analyse. Au contraire, nous voulons mettre l'accent ou faire l'état des sens que cette image revêt pour lui, car c'est en adoptant la tradition et en la recréant dans son écriture que les textes épistoliers de Saint-Exupéry manifestent leur originalité.

Désert. Rien qu'à prononcer ce mot, il nous évoque d'emblée l'isolement et la solitude; l'immensité et le silence; l'infinitude et le détachement. Mais si par définition c'est l'endroit qui se caractérise par la quasi inexistence de vie humaine, c'est en même temps, comme nous le rappelle Michel Autrand, le lieu «où crie une voix: *vox clamantis in deserto*. Le désert se tait, le désert parle: son silence est parole» (Autrand, 1995: 32-33). Le silence, de manière ou d'autre, se fait présence, devient une présence. Le désert se transforme alors en l'endroit où l'on peut affronter «l'*extraordinaire*, le prodigieux; où peut se rencontrer le supraterrestre, le divin lui-même. C'est en ce sens que l'ailleurs désertique devient pleinement *un au-delà*» (Siblot, 1997: 165).

Certes, pour Saint-Exupéry c'est plutôt dans ces dernières acceptions que nous devons prendre le sens du désert. Il a pris un contact direct avec cet espace géographique de telle sorte que les sensations éprouvées lors de son séjour au Sahara, de manière spéciale, l'ont marqué à jamais. Le désert l'a séduit, l'a apprivoisé —si nous employons sa propre terminologie—, comme nous allons le constater par la suite. Pourtant le procès d'apprivoisement a une double direction. D'une part, le désert séduit Saint-Exupéry, en tant que c'est le désert qui lui parle et en tant que c'est là qu'il découvre la grandeur de la vie humaine, de sa propre vie et de la vie des autres. Et d'autre part, Saint-Exupéry apprivoise le désert, puisqu'il va entreprendre une action de conquête de ce monde et des hommes qui l'habitent, juste après avoir appréhendé le sens de l'existence.

Saint-Exupéry accède au désert de deux manières différentes: quand il le survole de son avion ou bien quand il est à l'intérieur de celui-ci, cette dernière manière d'accès étant le contact réel. Certes, il va marcher pour la première fois sur la terre du désert quand il est contraint de faire un atterrissage d'urgence après avoir subi une avarie mécanique dans son avion. Mais les dangers ne s'arrêtent point avec ce manœuvre, et il faut ajouter de surcroît que le territoire où il est tombé, toujours accompagné de son mécanicien, appartient aux tribus rebelles du Sahara, et leur intégrité physique court un grand risque. En plus, ses sens lui offrent une image nullement réconfortante de l'endroit où il se trouve. La façon de vivre est très dure dans cette terre inhospitalière où ils se trouvent en danger, où il y a partout des rebelles prêts à les attaquer: «Une selle qui écorche les cuisses, une pioche pour dégager l'avion, qui blesse les mains, et des hommes qui ne pensent qu'à la guerre» (Saint-Exupéry, 1994: 857), explique-t-il à son ami Charles Sallès. Aussi dit-il à son amie Renée de Saussine: «Je n'aime pas bien cette histoire de Dakar. Et ce que l'on m'en dit ici 'c'est en effervescence. Les prochains pilotes en panne s'y feront massacrer par les Maures'. Massacrer par les Maures...» (Saint-Exupéry, 1994: 816).

Par surcroît, les conditions climatologiques sont spécialement difficiles et défavorables pour le développement de la vie humaine. Par exemple, pendant le jour le soleil brûle et aveugle les yeux avec une intensité si forte que «l'on ne peut atterrir qu'avec des lunettes vert sombre sur le sable d'un blanc éclatant de Port-Étienne, Villa Cisneros ou Juby. Sans lunettes on ne sait plus où est le sol. On voit un grand brasier blanc» (Saint-Exupéry, 1994: 832). Le premier contact avec le désert, la première expérience du désert est donc, négative. Il ne peut absolument pas se sentir attiré par cet endroit que les sens lui ont présenté et il manifeste sa résistance.

Pourtant, si nous mettons en rapport ces premières impressions du désert avec les phrases suivantes empruntées à des lettres différentes, nous sommes certainement étonnés: «C'est pourtant quelque chose de merveilleux» (Saint-Exupéry, 1994: 854), avoue-t-il à son ami Charles Sallès. Et à son amie Lucie-Marie Decour: «Mon Sahara (...) je l'adore» (Saint-Exupéry, 1999: 912). Par conséquent, entre ces deux attitudes complètement opposées s'est opéré un changement de grande envergure qui touche la réalité du moi de l'auteur. L'excès de lumière l'a assurément aveuglé lors de son premier contact avec le désert. Mais le pouvoir de séduction du désert vis-à-vis de l'auteur sera si puissant qu'il en tirera des leçons qui seront dorénavant toujours présentes dans sa vie, tel qu'il déclare à sa cousine Yvonne de LeStrange:

Mais cela m'apporte autre chose de difficile à définir (...). Mais j'y apprend
à concevoir mieux, de l'extérieur, beaucoup de choses. Ça a l'air idiot de dire
cela. Et les voyages sur Dakar, c'est le «goût» qu'ils ont que je veux connaître
(...). Ou de n'importe quel sentiment que l'on porte en soi, ce qu'il y devient.
Chaque fois on comprend autrement, c'est vraiment inépuisable. (Saint-Exu-
péry, 1999: 863)

Cette découverte du désert, des trésors qu'il garde cachés, tel qu'il le dit, a lieu juste après avoir ressenti une «impression essentielle», en empruntant ses mots. Pour avoir accès à cette vision intuitive il faut tout d'abord une première preuve qui n'est fournie que par l'expérience, l'expérience de l'accident de son avion. Alors, là, complètement perdu, attendant qu'un coéquipier vienne les repêcher, son mécanicien et lui-même, Saint-Exupéry comprend qu'il n'est qu'un jouet à la merci des périls. Il est un point faible, une cible facile dans l'immensité du désert. Dans ces circonstances il se rend plus conscient de sa petitesse et insignifiance face à la toute puissante nature: «Nous nous sentions dénués d'importance» (Saint-Exupéry, 1994: 833), écrira-t-il à son ami Henry de Ségogne. Le désert, terre agressive, représente pour lui à ce moment-là, le symbole de la faiblesse de l'homme. Il n'existe de vie humaine nulle part.

Il ne lui reste que deux solutions possibles: ou bien, rester sans rien faire, dans une attitude complètement passive, ce qui reviendrait à se laisser mourir, ou adopter une attitude active. C'est alors que prend naissance en lui une décision de conquête, d'apprentissage, de franchissement des obstacles. De même que l'homme primitif a pu conquérir un monde qui était inhospitalier

et méconnu, il doit en faire autant s'il veut de tout son cœur, fortement, vaincre la mort qui est à l'affût. Il doit faire face à ce monde, tout en sachant qu'il ne sera pas facile de s'acquitter de cette tâche. Il se décide à apprivoiser le désert.

Pour commencer la conquête de celui-ci, Saint-Exupéry n'a pas besoin d'avoir recours aux armes, mais à son intelligence et son tempérament de lutteur. Il devra percer la frontière des apparences et appréhender le sens que les choses renferment en elles-mêmes. C'est le propre désert qui va lui procurer le moyen pour ce faire: le silence. C'est Charles Moeller, qui affirme que «le désert le pousse à la contemplation, au recueillement intérieur, à la méditation» (Moeller, 1975: 104). De cette manière il pourra transcender l'immédiat et apprécier la beauté cachée des choses, que ses sens ne lui offrent point. C'est pour cette raison que Héctor Ciocchini fait le commentaire qui suit:

De la sustancia misma de la piedra, que es dureza y obstáculo, toma la vida conciencia de su origen, de su historia milenaria; en ella el hombre lee sus propias huellas, adquiere sentido de su esfuerzo y de su finitud (...). De la apreciación geográfica surge naturalmente la sustancia interior del ser humano. En la vida precaria, pronta a ser barrida en un instante, una grandeza interior brota, un reino aparece, un imperio se esconde. La desolación del mundo se puebla y los jardines interiores surgen. En las extensiones desoladas, Saint-Exupéry verá como un anacoreta las bellezas ocultas y apreciará la sustancia de las cosas. (Ciocchini, 1973: 36-38)

Gaston Bachelard a très bien expliqué comment, une fois qu'on a contemplé l'immensité du désert, celui-ci «retentit en une intensité de l'être intime» (Bachelard, 1957: 185). En effet, l'expérience du désert est extrêmement importante car, tel que le professeur Autrand manifeste, elle «tient à la découverte en l'homme de dimensions que la vie de la civilisation et de la ville cache, étouffe, tue. Au désert, l'homme se découvre lui-même, découvre Dieu, découvre l'écriture et, finalement, découvre les hommes. (...) L'homme y fait face à son histoire et à son destin» (Autrand, 1994: 34). Ce qui revient à dire que c'est dans le désert que l'homme découvre l'essence de son existence.

L'immensité du désert permettra à notre auteur de vivre l'expérience de l'infini. Mais pour y arriver, il lui faut nécessairement avoir recours à l'attitude de la contemplation de la grandeur et de l'immensité de cet espace. Cette contemplation entraîne le commencement d'un procès de méditation ou «rêverie» (Bachelard, 1957: 168). Grâce à cette contemplation, l'homme prend conscience de sa propre grandeur, selon Bachelard. L'immensité pénètre alors dans l'âme de l'homme et de cette manière cette immensité extérieure se transfigure en immensité intérieure ou «intensité d'être» (Bachelard, 1957: 176). C'est-à-dire, que le cosmos «se réalise dans l'intimité» de l'être (Bachelard, 1957: 176).

D'après l'opinion de Moeller ce qu'on découvre dans le désert n'est que le «sens de l'invisible, caché dans le visible (...) la nature existe en elle-même, a un langage, que l'homme doit humblement déchiffrer» (Moeller, 1975: 104). C'est pourquoi, il faut suivre le chemin de l'intériorisation progressive. Le dé-

sert ne laisse percevoir extérieurement que de la matière inerte presque partout: «C'est un paysage désert de l'époque primaire» (Saint-Exupéry, 1994: 766), dit Saint-Exupéry dans une lettre à sa mère. Pourtant, cette impression correspond à un moment premier d'hésitation, car tout de suite après, il manifeste son enthousiasme du fait qu'il peut contempler les «grands espaces libres» (Saint-Exupéry, 1994: 868), où il peut diviser l'horizon à perte de vue. Il contemple alors une terre sans aucune limite. L'auteur commence à comprendre que le sens du désert ne se trouve point dans ces premières impressions que ses sens lui ont fournies. Bien au contraire, le sens du désert réside dans son immensité, d'où procède cette unité qui est l'une de ses caractéristiques essentielles. Le désert auquel accède cet auteur a une portée symbolique et qui est désigné par Maria Laura Arcangeli Marenzi du nom de «désert essentiel» (Marenzi, 1971: 164). C'est le désert de l'unité.

À partir de ce moment l'intuition de l'immensité prend du volume à l'intérieur de soi, de telle manière que cette nouvelle vision du désert le conduit à une autre découverte dont il est l'objet. Il s'agit d'une découverte sur laquelle il peut raffermir et renforcer son identité. Il commence à prendre conscience de ce que ce principe d'unité qui régit le cosmos se trouve à l'intérieur de lui-même. Seulement on pourra saisir le sens de chaque personne si l'on considère son unité et non ses parties, c'est-à-dire si l'on cesse de voir des membres différents reliés entre eux et rien d'autre.

S'il règne l'unité à l'intérieur de chaque homme, alors, il existe un point commun partagé avec toute la communauté humaine. Le seul chemin à suivre possible est donc, celui de la création de liens entre lui et les autres de manière à tisser un réseau de relations. La joie de la connaissance du sens caché des choses fournit à Saint-Exupéry les forces suffisantes pour faire face aux dangers qui font part de la vie quotidienne d'un pilote au centre du désert. La contemplation va lui pousser à l'action. C'est pourquoi Jean-Claude Ibert explique, en faisant allusion à cet auteur qu'«après s'être affirmé dans sa conscience, l'homme se confirmera dans son action, et découvrira *ce dont il est*» (Ibert, 1960: 38).

Une conséquence visible de cette démarche est donnée par les actes d'héroïsme menés à bout par Saint-Exupéry lors du sauvetage des équipages qui ont subi un accident ou lors de la libération des équipages qui sont prisonniers des tribus rebelles. Les lettres de l'auteur nous en témoignent largement: «Un camarade est prisonnier (...) et nous avons fait des choses tout à fait magnifiques» (Saint-Exupéry, 1994: 770), dit-il à sa mère. Et une autre manifestation de ces idées est donnée par l'intérêt de l'auteur à établir des liens avec les tribus maures. C'est pourquoi il dit à Sallès: «Il me semble que je m'entendrais avec ces types-là et ne me ferais pas démolir» (Saint-Exupéry, 1994: 855). Dans la mesure où il s'approche des autres, surtout ceux qui sont différents de lui par leur langue, par leur culture, etc., il fait le premier pas pour franchir la porte qui limite avec le monde intérieur de ces personnes et donc, pour entamer le procès d'appropriation qui aura comme point culminant la création d'un lien entre Saint-Exupéry et l'autre.

En même temps, il ne faut pas oublier un autre aspect de la portée de l'action chez Saint-Exupéry que Blas Matamoro a expliqué. D'après lui, «el aviador se convierte en hombre de acción para derrotar a la muerte» (Matamoro, 1979: 49). Certes, l'auteur a appris dans le désert que surmonter les difficultés c'est de remporter une victoire sur la mort. En tout cas affronter la mort «introduit celui qui l'accepte à une réalité sacrée. En cette minute, Saint-Exupéry perçoit que la vie lui est à chaque seconde donnée, rendue, neuve» (Moeller, 1975: 115). Son expérience dans le désert donc, ne peut pas être comparée à d'autres aspects de son existence.

À travers le «silence éternel de ces espaces infinis» (Werth, 1971: 31), le désert s'est transfiguré et se présente dès lors comme un endroit pur, lumineux, sans ombres, un endroit de paix où Saint-Exupéry peut goûter la sensation d'éternité. Le désert n'est plus l'image d'un monde simple. L'unité du désert et toutes les connotations qu'elle entraîne, telles que la paix, le désir d'éternité et même la pureté en tant qu'expression de cette unité, sont les trésors cachés à l'intérieur de cet espace cosmique. L'expérience du désert est donc, vécue par Saint-Exupéry avec une grande intensité. Mais cette contemplation du désert ne le conduit pas à une séparation des autres hommes. Bien au contraire, tant qu'il travaillera pour la création de liens avec eux, il manifestera le visage extérieur de cette unité. Et ce qui le pousse à l'action, le fond de cette action, n'est autre chose que la nécessité d'amour, qui est plus fort que la mort et qui reste au-delà de la mort.

De la lecture du désert dans les lettres de Saint-Exupéry, nous pouvons conclure aussi que l'auteur participe à deux aventures: l'une, intérieure, le conduit à la découverte de soi-même et de l'importance de sa vie, et l'autre, extérieure, conséquence de la première, qui le conduit à l'action, à la lutte contre les obstacles et les dangers derrière lesquels attend la mort. C'est le procès d'appropriation du désert, seul moyen de se surpasser, de créer de liens et de vaincre la mort. Et cette leçon qu'il apprend maintenant durera toute sa vie.

Bibliographie

- Autrand, M. (1995): «Saint-Exupéry et le désert», in Jordá, G. M. (éd.): *Saint-Exupéry en nuestro tiempo. Balance de cincuenta años*, PPU, Palma de Mallorca, 32-39.
- Bachelard, G. (1957): *La poétique de l'espace*, PUF, Paris.
- Ciocchini, H. (1973): *El Sendero y los días*, Instituto de Humanidades-Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Huguet, J. (1956): *Le lyonnais Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*, Éditions du vieux colombier, Paris.
- Ibert, J.-C. (1960): *Saint-Exupéry suivi de la lettre au Général X*, Éditions Universitaires, Paris.
- Marenzi, M. L. A. (1971): «Langage et poésie», in Vercier, Br. et al. (éds.): *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Garnier Frères, Paris, 160-170.

- Matamoro, B. (1979): *El Principito en los infiernos*, Altalena, Madrid.
- Moeller, C. (1975): *Littérature du XX^e siècle et christianisme*, V, Casterman, Tournai.
- Piégay-Gros, N. (1996): *Introduction à l'intertextualité*, DUNOD, Paris.
- Saint-Exupéry, A. (1994): *Oeuvres complètes*, I, Gallimard, Paris.
- (1999): *Oeuvres complètes*, II, Gallimard, Paris.
- Siblot, P. (1997): «Traversées de désert. Espaces et parcours aux confins du sens», in Carcaud-Macaire, M. (éd.): *Questionnement des formes. Questionnement du sens*, Éditions du CERS, Montpellier, 159-176.
- Werth, L. (1971): «Esquisses», in Vercier, Br. et al. (éds.): *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Garnier Frères, Paris, 23-32.

Reescritura e ironía en *Au piano* de J. Echenoz

Ángeles Sánchez Hernández
Universidad de Las Palmas de G. C.

Introducción

Es evidente la existencia de un nudo de relaciones que acerca un texto determinado a otros textos que pueden ser del mismo autor o, más habitualmente, a obras de otros escritores o de otras épocas. Genette distingue dos tipos esenciales de práctica intertextual: el primero registra una relación de copresencia de un texto en otro; y el segundo establece una relación de derivación, este texto resultante lo denomina «hipertexto» (Samoyault, 2001: 33). Para comprender el alcance de la llamada reescritura es pertinente, de igual forma, la observación de Kristeva (1978: 236) acerca del sentido dado por los antiguos a la palabra *leer*, en cuanto esta acción suponía *recolectar*, *recoger las huellas*, *robar*. Esta acción representa, pues, una participación provocadora de apropiación del otro.

Estos conceptos desarrollados en la segunda mitad del siglo pasado no son nuevos, como comprobamos por las afirmaciones remitidas por Flaubert a Louise Colet en sus cartas. El autor explica esta absorción de lecturas previas de forma bastante explícita y, así, escribe (Bruneau, 1980: 86): «Par combien d'études il faut passer pour se dégager des livres! et qu'il en faut lire! Il faut boire des océans et les repisser!». La reescritura marca la apropiación de lo leído por parte del autor para integrarlo y transformarlo en un proyecto de escritura nuevo. Desde esta perspectiva abordamos el presente análisis, en cuanto la obra de Jean Echenoz supone una innovación en la tradición literaria.

El postmodernismo cultural posee como factor esencial de las diferentes representaciones artísticas la falta de fe en la capacidad para representar la realidad, no existe un consenso universal en la actualidad sobre lo que se consideraban *verdades* y se ha cedido el paso a una pluralidad de valores. La época en la que las grandes narraciones sostenían la civilización occidental ha dado lugar a una multiplicidad de narraciones locales, ha abierto las vías a voces marginadas hasta ese momento (mujeres y culturas coloniales) y se ha producido una hibridación en las obras, no solo de géneros sino de otros

principios narrativos estables hasta el presente (*Dictionnaire du littéraire*, 2002: 378-379). La denominada «littérature minimaliste» (Viart, 1999: 139), en la que se incluye a este autor, se identifica por una combinación paradójica de autotextualidad e intertextualidad, por los juegos de lenguaje y de tiempo entre otros elementos.

Jean Echenoz y la reescritura

Con relación a la obra que nos ocupa en este trabajo, *Au piano* de Jean Echenoz, varios críticos han señalado *Bouvard et Pécuchet*¹ como texto que está copresente en el de Echenoz. Bien es cierto que no es la única obra con la que podrían establecerse relaciones puesto que también es fácil advertir influencias de la *Divina Comedia* de Dante en ese paso por el purgatorio, llamado «Centre» en la novela de Echenoz, para ser redirigido en esta novela al paraíso-«Parc» o a su contrapunto la «Section urbaine», espacio que correspondería en el pensamiento judeocristiano al infierno.

La obra conserva otros indicios textuales que serían dignos de examinarse con precisión porque guardan una estrecha vinculación con sus novelas anteriores: personajes, lugares, músicas o nombres; elementos que bien pueden ser considerados como reescritura. Asimismo podría ser señalada la relevancia que poseen los nombres propios en sus novelas y, en el caso de *Au piano*, no hay que esforzarse mucho para reconocer en Rose a la mujer ideal, amada platónicamente y nunca alcanzada, que representa a toda una tradición simbólica iniciada en la Edad Media. Sin embargo, deseamos fundamentar los puntos de unión que observamos en esta novela en relación con la obra teatral *Huis clos*. La escritura de Echenoz ha llevado a cabo una labor de derivación, transformación y subversión más allá de la simple transposición textual. El hipertexto de Echenoz invita a una lectura paralela de estos dos textos para poder apreciarlo mejor, llevando a cabo lo que Philippe Lejeune llama «lecture palimpsestueuse» (Genette, 1982: 452).

Indudablemente, los años de formación de este escritor, años cincuenta y sesenta, son momentos en los que era difícil para un ciudadano francés ignorar la influencia, no solo intelectual sino también social, de una figura de la relevancia de J.-P. Sartre. Su trascendencia es subrayada por B.-H. Lévy (2000: 260) quien afirma: «Sartre est à l'origine de tout le courant moderne de dissolution du sujet et des certitudes de l'humanisme». Consideramos que, desde esta perspectiva, puede ser mejor comprendida la obra de Echenoz en cuanto supone una deconstrucción de géneros, personajes y tratamiento temático; pudiendo aplicar a esta novela la definición de hipertexto que ofrece Genette (1982: 453): «(...) un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellec-

1 Artículos en <<http://www.nouvelobs.com/articles/p1992/a87221.html>, <http://www.sitart-mag.com/echenoz2.htm>>.

tuel et de divertissement». La experimentación en la escritura literaria era un hecho habitual en los años setenta, momentos en los que comienza a escribir este autor, pero esta experimentación no se hacía para construir novelas sino más bien para todo lo contrario, para subvertirlas.

La reescritura en este autor no solo se ciñe al discurso literario, político o filosófico sino que utiliza también el cinematográfico; efectúa frecuentes alusiones al séptimo arte en sus obras que no son gratuitas porque forman parte de su cultura, al cine debe bastante de su sensibilidad y el sentido de la brevedad de los diálogos. Es un escritor que sabe apropiarse de los ambientes, los signos y los lenguajes que caracterizan nuestra época para crear un universo novelístico cercano y familiar pero, a la vez, extraño por estar desbordado de fantasía junto a una saturación de lo real. En esta fusión se obtiene el sentido de su obra. En *Au piano*, Max convive con personajes como Doris Day o Dean Martin, que son evocados en escenas precisas de películas para denotar las mismas actitudes en la presente historia.

La vida de sus personajes se acompaña de los objetos que rodean la existencia del hombre actual pero no retienen la atención ni de los seres humanos ni de sus mismos personajes. Sin embargo, la mirada del escritor sobre ellos parece anotar los detalles más insignificantes que envuelven al personaje. Esta aparente trivialidad del decorado va tejiendo el sentido final del texto sin intentar dar explicaciones sociológicas, solo registra realidades fragmentarias ya que su tarea pertenece al mundo imaginario, lo que no impide que su escritura refleje la sociedad contemporánea poetizada por su mirada desde un distanciamiento humorístico y una gran agilidad narrativa. Sus historias aparentan cierto alejamiento de la realidad por algunos aspectos disparejos. Sus intrigas son insólitas pero no serían nada sin su estilo, sin su forma peculiar de escribirlas. Echenoz posee el poder de presentar la complejidad del ser humano, de sus actos y del mundo en el que vive sin angustia existencial pero con profundidad temática, a pesar del velo de ligereza bajo el que cuenta su historia. Por todo ello, el desenlace es un elemento desconocido para él quien no enlaza nada sino que opta por «semer à tous vents» (Lebrun, 1992: 116).

Como ya hemos expuesto, creemos que *Au piano* es una reformulación paródica de otros textos y, más particularmente, nos centramos en los puntos de conexión que guarda con *Huis Clos*. Para realizar esta afirmación nos basamos en la explicación propuesta para este tipo de reescrituras por T. Samoyault: «La parodie transforme une oeuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante» (Samoyault, 2001: 38).

Echenoz ha retomado y adaptado distintos géneros literarios para crear su propia personalidad estilística y formal en la escritura. Añade así un género más a sus adaptaciones novelísticas, readapta una obra teatral y transgrede las intenciones y principios sostenidos por el texto sartriano.

El argumento de *Au piano* podría resumirse diciendo que Max Delmarc es un músico reconocido que ahoga su excesivo nerviosismo antes de una actuación en el alcohol. A pesar del triunfo profesional de Max como pianista de prestigio, su vida transcurre de manera bastante anodina y solitaria. Existe un antiguo amor de su etapa de estudiante en el Conservatorio de Toulouse a quien nunca declaró su amor pero cuyo recuerdo permanece vivo. Su nombre, Rose, despierta toda una tradición literaria de mujer idealizada. La historia adquiere visos de irrealidad a partir del asesinato del protagonista, momento del inicio del viaje que le lleva a un lugar peculiar, «Centre», en el que debe esperar la sentencia de su destino eterno.

El libro se divide en tres partes, cada una de ellas comienza y concluye en un espacio distinto al anterior. Cierra el ciclo en la tercera parte volviendo de nuevo al punto del inicio de la obra, la ciudad de París. Tras su muerte, el pianista es trasladado al «Centre», que está dirigido por Béliard, lugar en el que transcurre la segunda parte. Prosigue el periplo de este hombre convertido en espectro, a través de este espacio central que constituye un purgatorio muy especial y que se sitúa entre la anterior vida terrenal y lo que espera después, el cielo-«Parc» o el infierno-«Section urbaine». Este espacio intermedio se perfila como un lugar de reeducación a medio camino entre el hotel de lujo y el hospital de cirugía estética donde reparar los males corporales causados por su asesinato. La descripción de la zona es exhaustiva no solo del régimen de vida que allí se lleva, sino también del propio edificio en el que se albergan los inquilinos. No existen factores sobrenaturales en las descripciones sino que todos estos elementos forman parte de la vida diaria. El decorado de *Huis clos* es escaso pero se incide en lo familiar y terrenal del mismo modo que en *Au piano*.

La coincidencia con la obra teatral reside en las relaciones humanas, pero el tratamiento es divergente. Echenoz parece retomar las palabras de Inès en *Huis clos* (p. 23): «C'est tout ce que vous avez trouvé? La torture par l'absence?» para hacer efectiva esta tortura en su personaje, carente de todo enlace humano. El castigo en *Au piano* consiste en la ausencia de los seres que le conocían en su anterior vida. París, el «Centre» o Iquitos son lugares de incomunicación, el ser humano vive aislado en ellos, no hay sitio si no es para la individualidad. Max, en el espacio terrestre, comparte vivienda con una mujer, Alice, pero nunca se intuye una verdadera convivencia. En una de las escasas frases en las que se la cita, leemos: «Traversant de nouveau la cour, Max aperçut encore la lumière chez Alice mais il s'abstint d'aller lui dire bonsoir» (p. 53). Nunca entablan un diálogo. Más tarde, los ocupantes de ese purgatorio tan particular ocupan habitaciones «de taille réduite, conçue pour n'abriter qu'une ou deux personnes tout au plus» (p. 139), el espacio impide la formación de un núcleo grupal. La relación amorosa de una noche con la «grande blonde» Doris Day parece más un sueño que una realidad, y queda materializada en la dedicación de todo un capítulo (nº 18) para ella, reducido a unas palabras en una página: «Nuit d'amour avec Doris Day». No queda claro en su memoria si fue realidad o

sueño aunque los indicios de realidad parecen evidentes. El sentimiento que se repite insistentemente es la soledad: «De retour à l'hôtel, il y dîna solitairement» (p. 65), «une impression d'isolement croissant» (p. 172), «Il n'en pouvait plus de solitude dans ce bled (...) cet ennui trop lourd qu'engendre le mariage de la solitude avec les petits moyens» (p. 173). No puede establecer una relación amorosa ni amistosa.

La ironía en *Au piano*

El escritor solicita libertad para componer sus novelas con cualquier trama comunicativa que considere válida para satisfacer sus objetivos narrativos, sin someterse a géneros o a estructuras preestablecidas. Una de las características por las que se identifican sus textos es, sin duda, la ironía que le permite decir con mayor fuerza lo que habría sido percibido de forma más convencional. Es un instrumento para descomponer un conjunto de convenciones de lectura y de comunicación, y para permitir esa transmisión particular. La ironía representa una actitud lúdica del creador ante su creación. El empleo de la ironía como recurso estilístico aparece sintetizado en *Poétique de l'ironie* (Schoentjes, 2001: 319):

Dans la mesure où depuis la victoire des Modernes sur les Anciens, le signe littéraire est considéré comme fondamentalement ambigu, la littérature de fiction apparaît comme aire de jeu privilégiée de l'ironie. La fiction ne copie pas la réalité, pas plus qu'elle ne rend pas compte de la vérité: elle demande au lecteur de créer sa réalité et de distiller sa vérité à partir des significations contradictoires qu'elle juxtapose.

Echenoz (Lebrun, 1992: 60) posee una conciencia aguda de la unión orgánica del trabajo del sentido y de la forma lingüística. La narración irónica funciona como problemática textual, es la manera de revelar el significado de sus textos sin intención de adoctrinar al lector quien puede intuir la realidad que se escapa a su percepción habitual. En la novela *Au piano*, existen nexos claros con la obra teatral sartriana cuyo infierno se fija en la opinión que el otro se hace de su semejante y de sus actos. Echenoz juega con este criterio del juicio ajeno y muestra al lector que su idea preconcebida del personaje está equivocada (p. 60):

Vous, je vous connais, par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces bons vieux séducteurs, bien sympathiques mais un petit peu lassant. Avec Alice, puis Rose, et maintenant la femme au chien, ces histoires vous laissaient supposer un profil d'homme couvert d'aventures amoureuses. Vous trouviez ce profil convenu, vous n'aviez pas tort. Et bien pas du tout. La preuve, c'est que des trois femmes dont il a été question jusqu'ici dans la vie de cet artiste, l'une est donc sa sœur, l'autre un souvenir, la troisième une apparition et c'est tout. Il n'y en a pas d'autres, vous aviez tort de vous inquiéter, reprenons.

La presentación que ha realizado de la situación sentimental del personaje es equívoca. En la cita, constatamos cómo aprovecha la idea fijada en el lector y, empleando la técnica de interpelarle por medio del «vous», recurso estilístico ya casi tradicional desde *La Modification*, establece un acercamiento para dialogar con él y desmentir sus creencias. El escritor lleva a cabo esa deconstrucción por medio de una escritura que obliga a deshacerse del método de lectura rutinario. Lebrun explica la técnica narrativa de Echenoz con estas palabras: «(...) son art se fonde sur une recherche de la perturbation systématique de la perspective classique, qui dans un même mouvement fait reconnaître l'objet et l'entoure d'un halo d'étrangeté» (Lebrun, 1992: 127).

El ser supremo que dirige los destinos de los seres humanos y a cuyas órdenes se somete Béliard, llamado M. López, aparece como un ser mediocre carente de todo interés. El protagonista no puede ocultar su desilusión y nos ofrece un retrato de este personaje como el que sigue:

Il arborait un air soucieux de clerc de notaire sous-payé, dépressif, plus désolé que mécontent d'être soucieux mais à cela résigné. Il devait s'agir du secrétaire ou du comptable, ou de l'un des sous-secrétaires ou des sous-comptables du directeur, qu'il allait sans doute envoyer chercher.

Mais non. Monsieur Lopez prononça en effet Béliard avec douceur et déférence, voici monsieur Delmarc qui vient d'entrer chez nous (...). Il semblait à première vue un peu effrayé, l'air interrogatif d'être dépassé par les événements. (Echenoz, 2003: 114-115)

Las expectativas que despierta el encuentro directo con el ser supremo que rige los designios del hombre quedan frustradas. El protagonista es evidente que no puede esperar demasiado de las decisiones de M. López puesto que él mismo está desbordado por los acontecimientos. Esta imagen, comparada con el arquetipo divino, es absolutamente desmitificadora. El personaje de Béliard, nombre que recibe el diablo en la Biblia, se desenvuelve con mucha más soltura e independencia.

Conclusiones

Concluimos nuestro estudio afirmando que en ambas obras el infierno y la tierra se confunden. Existencia terrenal y existencia sobrenatural se imbrican. La condena de Max está relacionada con la misma naturaleza humana, sin intervención divina.

El conflicto de la obra teatral de Sartre reside en la confrontación con «el otro» y en el desencanto de sí mismos revelado por la mirada ajena, su condena es vivir juntos eternamente. En Echenoz, el infierno reposa en las limitaciones personales y en la incapacidad para alcanzar la felicidad por no ser capaz de establecer vínculos entrañables con «el otro». El infierno en ambos es la ineptitud absoluta para el amor. La narración se distancia de la puesta en escena teatral por el recurso del desapego irónico, por la descripción meticulosa del entorno y por el incesante cambio de lugar.

Al finalizar la lectura de una novela de este autor subsiste la sensación de que se nos escapan cabos sueltos para una comprensión integral de la obra y, por ello, cerramos sus libros con la intención de retomar, en otro momento, todas esas vías oscuras.

Bibliografía

- Aron, P., Saint-Jacques, D. y Viala, A. (eds.) (2002): *Dictionnaire du littéraire*, PUF, París.
- Bruneau, J. (1980): *Correspondance de Gustave Flaubert*, II, Gallimard, París.
- Echenoz, J. (2003): *Au piano*, Les Éditions de Minuit, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, París.
- Kristeva, J. (1978): *Semiótica*, Fundamentos, Madrid.
- Lebrun, J.-Cl. (1992): *Jean Echenoz*, Éditions du Rocher, Mónaco.
- Lévy, B.-H. (2000): *Le siècle de Sartre*, Grasset, París.
- Samoyault, T. (2001): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, París.
- Sartre, J.-P. (1947): *Huis clos*, Gallimard, París.
- Schoentjes, P. (2001): *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, París.
- Viart, D. (1999): *Le roman français au XX^e siècle*, Hachette, París.

La «comedia» que vieron los madrileños el primero de mayo de 1808: adaptación y éxito de dos melodramas de Pixérécourt

Alfonso Saura Sánchez
Universidad de Murcia

0. Cuando hace unos años leí en un libro de Cotarelo que el dos de mayo de 1808 y días siguientes «no se trabajó por el motín» (Cotarelo: 288), quedé sorprendido por el corto alcance dado por el apuntador de teatro citado a lo que más tarde sería considerado como clausura del Antiguo Régimen y de sus valores anexos, y uno de los hechos fundadores de la soberanía popular y de los nuevos tiempos. Mi sorpresa creció cuando comprobé las carteleras de aquellos días: la noche anterior ambos teatros habían representado sendos melodramas de Pixérécourt de reconocido éxito —*La Celina* y *El molino de Keben*— y para aquel domingo dos de mayo se anunciaba en un teatro la misma función y en el otro la reposición de *El Duque de Penthièvre*, otra pieza sentimental traducida del francés y de éxito garantizado. Dedicaremos este trabajo al análisis de esas dos traducciones de Pixérécourt como parte de un acercamiento a las complejas relaciones hispano-francesas de estos años y, en especial, a la influencia real, sin tópicos, del teatro francés sobre la escena española de estos años.

1. En los años inmediatamente anteriores a la llamada Guerra de la Independencia, la implantación de los géneros teatrales regulares en la escena española avanzaba con dificultad, especialmente en el caso de la tragedia¹, a pesar del empeño que habían puesto los reformadores ilustrados. En cambio las traducciones de dramas y melodramas franceses, o ingleses y alemanes en versiones francesas, eran muy bien recibidas por los espectadores, quienes gustaban de sentimientos y lances novelescos aunque las piezas no estuviesen muy ajustadas a las reglas, tal y como manifiestan las generosas recau-

1 Ríos Carratalá explica el fracaso por la falta de interés del público por personajes y situaciones muy alejadas de su propia realidad. Igualmente señala la pérdida de rasgos propios y su acercamiento a «otros géneros» (Ríos Carratalá, 1997: 76).

daciones. A pesar de las sátiras, como *El gusto del día*, sobre las comedias plañideras, y a pesar de las advertencias sobre las malas traducciones, tan abundantes que llegan a constituirse en tópico, «el drama es el auténtico rey de la escena» (García Garrosa, 1997: 115). Aunque la calidad del texto fuese mediocre, las novedades en el espectáculo —decorados, vestimentas, músicas, truenos— eran muy bien recibidas.

El panorama teatral había cambiado. Prohibidas más de 600 piezas del antiguo repertorio por la voluntad de los ilustrados de reformar el teatro español, aceptado y adoptado por los espectadores populares el nuevo género del drama, y pagadas las traducciones al mismo precio que las creaciones originales, la escena se había llenado de obras sentimentales traducidas. La preocupación de los traductores y autores más populares no era ajustarse a las reglas ni divulgar las reformas sociales o políticas, como hubieran hecho Iriarte o Moratín, sino obtener éxito de público eludiendo, al mismo tiempo, los enfrentamientos formales o ideológicos. Como afirmó Cotarelo «los poetas dramáticos más populares (Valladares, Zavala, Arellano, Enciso, Solís) estaban muy lejos de ser apóstoles resueltos de las doctrinas francesas» (Cotarelo: 252). Añadiría yo que lejos de cualquier doctrina, como el mismo Pixérécourt. Por eso no puedo sino ratificar la siguiente opinión de García Garrosa: «El teatro sentimental venido de Francia fue la fórmula dramática que los espectadores españoles eligieron como alternativa ante otras fórmulas que la estética neoclásica quería imponerles» (García Garrosa, 1989: 305).

1.1. Parte importante de este nuevo repertorio son las traducciones de Pixérécourt, que tanto éxito alcanzaría en España, antes y después de la Guerra de la Independencia. Cinco lo fueron entre 1802 y 1805, en fechas muy próximas a su estreno parisino, y seis en los años inmediatamente posteriores al regreso de Fernando y del absolutismo. Curiosamente las dos «comedias» que ocuparon los 2 teatros públicos de Madrid aquel primero de mayo de 1802 eran reposiciones de sendas traducciones de Pixérécourt: *Celina* en el Príncipe y *Tequeli* en el de la Cruz.

2. *Coelina ou l'Enfant du mystère* es un melodrama en prosa y en tres actos de 18, 9 y 12 escenas cuya acción se desarrolla desde un anochecer al siguiente en un lugar de Saboya. El primer acto se desarrolla por la noche en una casa de labranza con antorchas, pistolas y ruidos. El segundo, a la mañana siguiente en un jardín inmediato con músicas y danzas campesinas. El tercero en un cercano lugar salvaje con torrente, puente y molino sobre el que se precipita una tormenta.

La pieza contenía todos los elementos propios de los dramas que hacían triunfar a Pixérécourt. Intriga novelesca, con buenos y malos claramente señalados, mudo, huérfana, amores contrariados, combates, noches, tormentas, sonidos de aguas y truenos,... Poco importaba si el interés de la trama no se correspondiese con acción principal y episodios, si las unidades de lugar y tiempo no se cumplían sino interpretando la letra muy relajadamente. Aunque no cumplierse las leyes del arte, gustaba mucho lo novelesco de la intriga, el lenguaje de los gestos, las músicas y tramoyas, lo que llamamos hoy en

el cine «efectos especiales», y el final feliz. El nuevo espectáculo teatral —en el que el texto perdía ciertamente importancia— gustaba mucho y reconfortaba sentimental e ideológicamente.

2.1. La versión española que nos ha llegado, *El Mudo incógnito o La Celina*,² (BMM: Tea 1-72-12) es una adaptación de dos actos en prosa. Desconocemos el nombre de su traductor. Se conserva en cuatro apuntes manuscritos que prestaron servicio en los teatros de Madrid; pero no son sino ejemplares distintos de una misma versión. Los arreglos de *La Celina* española son menores de lo que podría parecer a primera vista. Queda claro que la acción se desarrolla en Francia no solo por los nombres sino por la insistencia en citar Chambéry. Los nombres de los personajes están parcialmente modificados. Dufour se convierte en Dufourt (en todas las versiones con «t» final. ¿Les sonaba más francés?); Coelina en Celina; Truguelin en Trugen simplemente; y el pobre mudo Francisque se convierte en Humbert, lo que nos indica que su traducción literal por Francisco era inadecuada; Andrevon pasa a Andrewan (un manuscrito escribe con «v» simple, señal de que sonaban igual); y Germain se queda en Germán. En cambio Stéphaney se convierte en Carlos; la fiel Tiennette en Luisa, Faribole en Martín, el molinero Michaud en Mauricio. Y los «cavaliers de la Maréchaussée» con su «exempt» se convierten en migueletes con su cabo al frente.

La intriga se aligera y se reparte de otro modo en solo dos actos de 14 y 13 escenas. De la comparación de estas dos intrigas resalta la libertad con la que el adaptador español ha organizado la materia. El segundo acto del original lo ha partido en dos, añadiendo la mayor parte al primero, del que se han suprimido las correrías nocturnas y las pretensiones de Truguelin de pedir la mano de Celina. Desde que se levanta el talón (escenas nuevas) sabe que ha llegado tarde para su pretensión y solo piensa en tapar sus fechoría, aunque sea matando. El final del segundo acto lo ha añadido al tercero, seguido mucho más literalmente. Así en cada uno de los dos actos, hay cambios de lugar, cosa que no parece molestar. Tampoco parece molestar el mal encadenamiento de escenas. En cambio Pixérécourt sí había observado esta regla, al igual que el límite de las 24 horas aunque fuese en dos días. Sin embargo el abundante lenguaje de gestos, los bailes, las peripecias, sorpresas y cartas que no paran de llegar, debían gustar por lo novelesco y han sido mantenidos por el traductor aunque sea en otro orden.

Las modificaciones principales van unidas al carácter de los personajes y a los sentimientos y discursos expresados, sin duda por el deseo de adaptación a la realidad española. Es el caso de Carlos/Stéphaney, más activo aquí en la defensa de su amor, al que no bastan las palabras cruzadas con su pa-

2 Coe registra gran variedad de títulos en la prensa de la época: *La Zelina o el Mudo incógnito*, *El Mudo de Arpenay o la Zelina*, *El Mudo incógnito*, *El Mudo de Arpenay*; *La Celina o El Mudo de Arpenai*, *La Celina o La Hija del misterio*,... Incluso *La Acelina*, que es obra distinta, y se pregunta si bajo todos esos nombres se trata de una sola comedia (Coe: 237).

dre, sino que organiza una escapada a caballo en busca de su amada, pasaje de nuevo cuño al principio del segundo acto. Así Carlos queda como hijo modelo dividido entre su amor y el respeto filial. Faribole se simplifica al perder toda referencia a su pasado de soldado —muy importante en Francia— para convertirse en un simple criado fiel y reconocido. Los demás no cambian. Muy adecuados quedan Dufourt como generoso, Celina como joven llena de amor filial por su padre recién descubierto, Luisa como criada de confianza, bondadosa e intercesora, Andrewan como eficaz colaborador de la justicia, Mauricio como alegre y buen samaritano, etc. Los dos malvados ratifican por sus gestos y reflexiones la personificación de la maldad.

Esta pieza de *Celina, Mudo*, o *Molino*, tuvo un gran éxito al ser estrenada en el Teatro de los Caños en noviembre de 1803, por lo que se repuso varias veces antes de acabar la temporada³. Fue repuesta en el Teatro del Príncipe en 1807 con notables novedades en la tramoya, alabadas por el *Diario*: «Se estrenó una caja de truenos, con rayo, agua y granizo, invención de José Máiquez» (AC: I, 541). Este incremento del espectáculo aumentó, a su vez, el éxito de público⁴. Por ello se reponía esta «comedia» en los primeros días de la nueva temporada: 30 de abril, 1 de mayo,... Estaba anunciada para el 2, pero «no se pudo representar» (AC: I, 549). Pero como gustaba al público, se volvió a ofrecer aquel mismo mes de mayo, en enero de 1809, en enero de 1810, en octubre de 1812, etc. según los anuncios del *Diario* recogidos por Coe. Cotarelo también la recoge en sus listados, que llegan a 1819; y ya hemos visto nosotros las anotaciones de los años 20. Una obra pues de repertorio y conocida por toda una generación de espectadores antes de la simbólica década de 1830.

3. La otra obra representada el primero de mayo de 1808 era *El Molino de Keben y Aventuras de Tequeli*, pieza estrenada el 25 de diciembre de 1805 con gran éxito⁵ y repuesta en el Teatro de la Cruz desde el 28 de abril⁶.

Tékéli ou Le Siège de Montgat era un melodrama en prosa en tres actos (8, 20 y 18 escenas) cuya acción se desarrolla en una larguísima jornada, desde antes del amanecer hasta bien entrada la noche siguiente en tres lugares diferentes —bosque, molino, castillo— con soldados y desfiles, reina guerrera, bailes campesinos y profusión de decorados, luces y músicas.

Este melodrama de Tékéli obtuvo un gran éxito de público. La sucesión de situaciones por las que pasa Tékéli en el bosque, en el tonel, en el saco,

3 1803, 4-7 noviembre, en Caños con esta recaudación: 10636, 3983, 4588 y 2467 reales. Repitió en el mismo teatro con las siguientes fechas y recaudaciones: 15-XI-03 (5971); 23-XI-03 (2308); 15 y 17-I-04 (6823 y 3474). Aún repitió a 16 julio por la noche (2371).

4 Nueve días seguidos (12-20-XI-1807) con buena recaudación: 8827, 8091, 6846, 8947, 8447, 7046, 5656, 5845 y 4456 reales.

5 Cruz, 25-31 dic. 1805 con esta recaudación: 9036, 9264, 8893, 7658, 6827, 6834 y 4573 reales.

6 Cruz, 28, 29, 30, abril, 1 mayo de 1808 con esta recaudación: 6678, 2954, 2433, ¿?. Para el 2 se anunciaba *El Duque de Pentievre*.

en el asalto a la ciudadela... mantenía al público entre temores y esperanzas hasta el esperado final feliz. Además de soldados y guerras, de tanta actualidad en la Francia del año XII, había hermosos sentimientos humanitarios, lealtades, y mucho espectáculo en bailes, desfiles, decorados y efectos especiales, de manera que algunas escenas, como hemos visto se pasaban sin texto. La resistencia a las tropas imperiales no debió gustar mucho al Emperador, puesto que la mandó suspender en su 48ª representación.

3.2. La versión española, titulada *El Molino de Keben o Aventuras de Tequeli*, es obra de Pedro de Gasca (AC: II, 603), quien la tradujo en verso para el teatro de la Cruz en 1805. Se conserva en tres apuntes manuscritos de una misma versión (BMM: Tea 1-124-12). Este *Molino de Keben, Aventuras de Tequeli*, y sus múltiples variaciones en el título⁷, es una traducción en paralelo en tres actos y en verso. El metro es siempre el romance octosílabo (e-a; e-o; e-a). El modo de trabajo del traductor parece ser la versión de los mismos conceptos del original en romance castellano y, a juzgar por los resultados, con excesiva prisa. Gasca se instala en su cómodo metro y va traduciendo todo en paralelo: tanto los nombres —Tequeli, Volf, Alejina (también escrita Alexina), Mauricio, Bracifer, Urbano, Conrado, Cristina, Carrafa (luego Carraf),...— como las batallas y otras didascalias menores. Debía ser buen conocedor del oficio teatral porque en su reescritura española procura incrementar la vivacidad de los diálogos acortando parlamentos, aumentando el número de réplicas y sirviéndose de un lenguaje adaptado al ritmo castellano (el octosílabo ayudaba) y a sus giros y expresiones, aunque no fuesen exactos los conceptos.

La intriga ha sido traducida literalmente. Este paralelismo oculta sin embargo la modificación del cierre de los tres actos y unas intencionadas ampliaciones de los personajes, sin duda para darles juego a algunos actores. Es el caso de la comicidad —unas veces explicitada y otras añadida— de Bracifer, tratado de cobarde, y de las ampliaciones de los dos personajes femeninos, que no son sino adaptaciones para marcar la buena conducta que se esperaba de ellas. Los discursos amorosos, que sin duda gustaban al público, también crecen en dos ocasiones: en la escena primera, cuando el héroe se presenta haciendo gala de enamoramiento y gallardía, y en el encuentro de los esposos⁸.

7 La prensa de la época recoge cierta variación en el título: *El Molino de Keber, o Aventuras de Tequeli*; *El Molino de Keben y Aventuras de Tequeli*; *Las Aventuras de Tequeli, o El molino de Keben*;...(Coe: 156). *La Amazona de Mongatz y Aventuras de Tequeli* es obra distinta: ópera de 1762 (AC: II, 620).

8 Mientras la francesa se conforma con «Bonheur inespéré, c'est Emeric» y un «Alexina!» mientras se abrazan (III, 8), en la española el casto abrazo se acompaña de estos versos:

Alejina: Dueño mío.
 Tequeli: Amores
 Alejina: La muerte venga
 Cuando quiera, que ya
 Ningún deseo me queda.

Otras adaptaciones menores reflejan el gusto de los espectadores y el buen oficio del traductor y su conocimiento del teatro para el que trabajaba. Así en la escena costumbrista del molino, las órdenes de Conrado de poner la mesa van acompañadas de consejos para la felicidad de los futuros esposos⁹. Igualmente aprovecha la escena de las maniobras con sacos (II, 16) para explicitar la comicidad de unas órdenes que Urbano no entiende¹⁰. En cambio las escasas supresiones detectadas están unidas a los contenidos más ideológicos. La arenga de Tequeli a sus tropas (III, 9) queda reducida y sustituida por lugares comunes propios de cualquier batalla.

La traducción no tiene calidad literaria alguna, quizás por el apresuramiento en la ejecución¹¹. A pesar de esta mala calidad, los espectadores debían apreciar mucho las tiradas de octosílabos, porque no se mantuvo la prosa en la traducción sino que se buscó el verso por ripiosos y cojos que fueran como algunos aquí traídos. Igualmente gustaban los lances de amor, de capa y espada, los desfiles militares, las costumbres populares, como los cantos y bailes de molineros y molineras, etc. Esta primera versión fue ligeramente modificada a lo largo de su uso por la compañía, tal vez como fruto de su experiencia en la representación o por necesidades de acortar el tiem-

Tequeli: Ni a mi al verme entre tus brazos

Como al olmo con la yedra. (III, h.3 y 3v).

Este último verso fue tachado y sustituido, de otra mano, por este otro, quizás menos atrevido: «Hay mal que afligirme pueda».

9 Ahora de almorzar tratemos

que es lo que importa: la mesa

disponed. Cristina, veo

que estás parada: hija mía,

empieza ya a dar ejemplo

de mujer casera; Urbano,

aplica también el cuerpo

al trabajo. Si uno a otro

os ayudáis, será cierto

que uno a otros estiméis,

que es el principal cimient

de un buen matrimonio (II, hoja 5). Pixérécourt solo había puesto: «Vite à l'ouvrage, tout le monde: Christine, cela te regarde; et toi aussi, Urbain, aide ta femme, rends-toi utile» (II, 4).

10 Urbain: En vérité, je ne sais pas ce que ton père a dans la tête aujourd'hui..., il est taquin comme tout. (II, 16)

Urbano: Este viejo ya chochea/O tiene el diablo en el cuerpo (II, 16 h. 24 vuelto).

11 De ello es testimonio este párrafo:

Tékéli: Adieu

Maurice: Adieu, grand homme. Ma vie était à toi, tu l'as épargnée (...) (I, 6). =

Tequeli: Adiós

Mauricio: El hombre grande te sea

Favorable, y tus desgracias

En dichas cambiadas veas (f. 16^a).

Más tarde alguien debió darse cuenta de que «el grande hombre» no pintaba nada porque le puso comas y lo volvió vocativo, como se aprecia por la escritura de otra tinta y mano.

po de la representación o de simplificar las tramoyas. El manuscrito nos ha dejado testimonios muy diversos.

Estas *Aventuras de Tequeli* gozaron de éxito desde su estreno, ya que fue representada 21 veces antes de la guerra. El éxito se mantuvo después de 1808, puesto que sabemos tanto por el *Diario* como por los listados de Cotarelo que se siguió representando a la vuelta de Fernando y nosotros mismo hemos comentado su utilización en los años 20. En cambio, su escaso valor literario, tanto por su argumento como por su mala traducción en verso, ya había sido denunciado en 1806 en *El Memorial Literario* (Coe: 156).

Así pues, las dos comedias que vieron los madrileños el primero de mayo de 1808 eran sendas traducciones de melodramas del exitoso Pixérécourt. La una en prosa, la otra en verso; una con intriga reordenada, otra con intriga mantenida en paralelo; una con amores y reconocimiento paterno-filial, otra con amores y hechos guerreros, pero ambas sentimentales y justicieras. Ambas traducidas con escasa dilación sobre su estreno en París y por las mismas fechas que el teatro ilustrado original español alcanzaba sus cumbres (entre 1804 y 1806 se estrenaron *El Pelayo* de Quintana y *La Mojigata* y *El Sí de las niñas* de Moratín). Ambas fueron adaptadas mínimamente y con cierta velocidad por manos profesionales y aligeradas posteriormente por la compañía misma ante las reacciones del público o ante las dificultades de tramoya. Ambas eran reposiciones de éxitos recientes, piezas propias de principio de temporada. Ambas tuvieron una larga vida en el repertorio, no inquietaron a la censura del regresado Fernando VII y contribuyeron a llenar la inanidad de nuestra escena durante su penoso reinado. Con esas dos «comedias» se cerró en los teatros de Madrid el siglo de la ilustración española.

Bibliografía

- Andioc, R. y Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Coe, A. (1935): *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Cotarelo Mori, E. (1902): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Perales y Martínez, Madrid.
- García Garrosa, M.-J. (1989): «La Recepción del teatro sentimental francés en España», en Lafarga, F. (ed.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, 299-305.
- García Garrosa, M.-J. (1997): «El Drama francés», en Lafarga, F. (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, Lleida, 105-126.
- Ríos Carratalá, J.-A. (1997): «La Tragedia francesa», en Lafarga, F. (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, Lleida, 63-85.

La femme antillaise: un mythe littéraire

M^a Carmen Serrano Belmonte
Universidad de Alicante

Introduction

À travers cet exposé je tâcherai de démontrer que la femme antillaise est devenue, dès nos jours un mythe du point de vue littéraire.

Tout au long de l'histoire les mythes ont joué des rôles essentiels, mais ce qui nous intéresse maintenant c'est de justifier l'importance de cette femme dans cette ambiance littéraire. Les œuvres des écrivaines telles que Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart et Gisèle Pineau témoignent de cette réalité magnifique jouée par des héroïnes qui souffrent, qui essaient de démontrer leur place dans une société aussi bien difficile qu'injuste.

Dès qu'on jette un coup d'œil aux lignes de quelques romans de ces écrivaines, on s'aperçoit clairement que ce sont les personnages féminins et pas les masculins ceux qui embrassent chaque instant, chaque chapitre, et d'une manière générale, chaque histoire décrite. Cet aspect tout à fait intéressant ce n'est pas quelque chose de gratuit dans ces histoires, car tel que Maryse Condé soutient dans son oeuvre *La parole des femmes* (1993: 4), la différence entre l'homme et la femme, étant une question de résistance dans cette malheureuse société, c'est quelque chose qui a toujours existé: «La femme, c'est une châtaigne, l'homme c'est un fruit à pain». Il s'agit justement d'un proverbe antillais très significatif: «Fem-n cé chataign, n'hom-n cé fouyapin», où l'on déduit que même si les deux arbres comparés sont presque similaires, la grande différence c'est que «...quand la châtaigne, arrivée à maturité, tombe, elle délivre un grand nombre de petits fruits à écorce dure semblables aux marrons européens. Le fruit à pain qui n'en contient pas, se répand en une purée blanchâtre que le soleil ne tarde pas à rendre nauséabonde».

Cette merveilleuse comparaison entre les deux sexes à partir des données tout à fait naturelles apparaît à plusieurs reprises, il s'agit de l'une des techniques les plus employées dans cette littérature écrite par des femmes.

Mais, à vrai dire, quel est le rôle que ces femmes vont tenir dans ces histoires? Évidemment, il est vraiment difficile de renier leur représentation

comme un vrai miroir incroyablement magique qui nous offre la possibilité de découvrir leur monde tel que si l'on regardait à travers leurs yeux.

De cette manière, Télumée, Tituba, Ourika, etc. sont quelques modèles de personnages-témoin dont on parlera plus tard à travers quelques exemples.

Mais, dans cette sorte d'introduction, il convient de faire remarquer en même temps, la présence d'une sorte de structure, parfois similaire en ce qui concerne ce type de romans; on dirait donc que, tout au long de ces histoires, une composition pyramidale commence à se développer depuis le début de la narration.

Tout en haut de cette pyramide rayonne toujours la personnalité ainsi que le tempérament de celle qui représente toujours le pouvoir, la force, la beauté, mais surtout la surveillance, le soin et l'influence de sa personnalité qui, en même temps enveloppe et protège d'autres personnages, pourrait-on dire, plus fragiles.

Afin de rendre plus compréhensible ce schéma, on a besoin de prendre comme modèle l'un des romans les plus célèbres de Simone Schwarz-Bart, il s'agit évidemment de *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, où cette structure dont ont vient de parler est particulièrement significative. On parle donc, de Toussine, celle qui brille dans cette pyramide, celle qui à la fin de sa vie reçoit le merveilleux nom d'une reine: Reine Sans Nom.

Cette femme, très âgée dès que l'on connaît les premières lignes de l'histoire était considérée la joie de tous les nègres à Fond-Zombi, ce lieu où «la nuit avait des yeux, le vent des oreilles» (Schwarz-Bart, 1972: 70), et qui devient l'un des endroits les plus symboliques où aura lieu l'action; en outre, elle agit en même temps comme narratrice, ce qui rend le roman plus intime, plus attrayant à nos yeux.

Toussine, cette bonne-maman, tel que sa petite fille Télumée l'appelle, est douée de mille qualités; tous ceux qui la connaissent à Fond Zombi savent parfaitement que même si son instrument de travail est normalement la magie, ce qu'à cette époque-là n'était pas trop accepté, elle s'en sert toujours des moyens naturels, ce qui n'a rien de négatif.

C'est justement la nature, tel qu'on l'analysera après, l'une des influences les plus importantes dans cette littérature antillaise.

Si on essaie de continuer avec l'analyse de la pyramide, on peut constater que la base est, sans aucun doute représentée par Télumée, petite fille de Toussine. La cause de cette position ce n'est pas une raison d'infériorité, tout au contraire, ce lieu devient justement le point d'origine d'où cette jeune fille devra décoller pour parcourir le chemin jusqu'à arriver au sommet, là où sa grand-mère l'attend. Ce trajet ne sera pas si facile qu'on le croit, car il est parsemé de personnages, d'instantanés maléfiques, désagréables qui empêcheront qu'elle mène une vie tranquille et paisible.

C'est elle qui finalement, avec l'aide de Toussine et aussi Man Cia, (cette femme qui avait le don de se transformer en animal) apprendra toute cette culture de la magie en se servant des plantes.

Influence de la nature

Tel qu'on vient de le confirmer, la nature devient l'un des ustensiles de travail les plus employés par Toussine. Tout au long de *Pluie et Vent sur Têlummée Miracle*, il y existe une variété incroyable de remèdes de bonne femme qui nous découvrent une réalité magnifique et merveilleuse.

En même temps, au début de l'introduction on a pu constater que cette femme employait les plantes et tout ce qui porte en général sur la nature afin de soigner les quelques maladies qui envahissent certains personnages, mais il y a des fois où ce métier si spécial qu'elle exerce ne peut pas se passer de finir avec ces maladies sans provoquer la mort, tel qu'il arrive à certains personnages qui sont déjà en train d'agoniser: «L'agonie de Méranée fut atroce, son corps était une vaste plaie qui attirait les mouches à mesure de la pourriture. Toussine éloignait les bestioles d'un éventail, répandait de l'huile calmante et, (...) elle s'époumonait à appeler à la mort qui n'arrivait pas, sans doute occupée ailleurs, qu'elle était» (Schwarz-Bart, 1972: 25).

D'un autre côté, il faut ajouter qu'il est bien vrai que lorsqu'elle emploie cette sorte de plantes, ce n'est pas seulement pour soigner mais aussi pour garder la beauté dans tous les sens; les femmes antillaises adorent se sentir belles, c'est pour cette raison qu'elles font glisser de l'huile de carapate sur leurs cheveux crépus, afin de les rendre plus souples. Ce moment devient une image vraiment rituelle tel que l'on peut voir dans le même instant où Reine Sans Nom décide, dans un beau passage, de peigner sa petite fille: «Grand-mère prenait position dans sa berceuse, au seuil de la case, m'attirait contre ses jupes et, soupirant d'aise à chaque mouvement de ses doigts, entreprenait tranquillement de me faire les nattes. Entre ses mains, le peigne de métal ne griffait que le vent. Elle humectait chaque touffe d'une coulée d'huile de carapate, afin de lui donner souplesse et brillant, et, avec des précautions de couseuse, elle démêlait ses fils, les rassemblait en mèches, puis en tresses rigides, qu'elle enroulait sur toute la surface de mon crâne» (Schwarz-Bart, 1972: 52).

Même si ce deuxième point qui porte sur la nature est introduit par l'influence des plantes et sa valeur curative, la présence du monde animal mérite aussi d'être remarquée. On dirait que tous les deux agissent conjointement afin de mettre en valeur une certaine personnification du monde naturel.

Cette personnification, surtout du monde animal constitue l'un des *leitmotiv* les plus importants de cette littérature. On dirait qu'il y a des rapports directs entre ces personnages et les animaux, soit du point de vue de la personnalité, soit physiquement.

Tout au long du roman qu'on est en train d'analyser, on peut découvrir d'une manière tout à fait pure et transparente ces effets comparatifs entre les animaux et les personnes: «Ici, quand il parlait de la France, les gens le regardaient comme une brébis égarée (...)» (Schwarz-Bart, 1972: 224), «Avec ses petits bras fluets qui s'agitaient continuellement, il donnait une vague im-

pression de chauve-souris et l'on s'attendait, d'un moment à l'autre, à ce que surgisse de ses narines quelque piaillage aigu, bouleversant» (Schwarz-Bart, 1972: 237) ou bien un dernier exemple comme celui-ci: «Je ne répondais rien, parlant tout au fond de mes boyaux, devenue fourmie rouge...» (Schwarz-Bart, 1972: 242).

Couleur noire... couleur mythique

«Ne vous fiez pas aux apparences (...), le nègre est le nègre et depuis que la musique du fouet a quitté leurs oreilles, ils se prennent pour des civilisés» (Schwarz-Bart, 1972: 112). Il suffit de lire ces lignes pour ressentir, pour regretter la situation de ces personnages qui n'est pas du tout fictive, mais qui, malheureusement est une réalité.

On sait bien que depuis longtemps la présence de l'homme noir, et plus concrètement, la femme noire, a un rapport direct avec la polémique, c'est justement ce qu'affirme Maryse Condé tout en introduisant son oeuvre *La parole des femmes*: «Tout ce qui touche à la femme noire est objet de controverse» (Condé, 1993: 3).

Dans *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, on l'a vu, on l'a senti, et parfois même, on a retenu la respiration en lisant chaque ligne qui nous montre comment ces femmes vivent et coexistent avec cette identité de «femmes noires».

Il est vraiment difficile de voir comme elles ont dû assumer une certaine philosophie de vie où «le nègre est maudit (...) en sachant qu'elles doivent supporter la tristesse, la folie et l'absurdité du monde sans baisser la tête. Car le problème ne consiste pas à changer la vie. Cela est impossible. Il s'agit de la transfigurer en l'acceptant telle qu'elle est» (Condé, 1993: 14-15).

Au fur et à mesure qu'on analyse le roman on s'aperçoit du fait que Télumée grandit avec cette tristesse, avec ce malheur qu'elle ne sait pas comment étouffer; seulement la présence et l'appui de sa grand-mère peuvent la soulager. Cette inquiétude est manifestée à plusieurs reprises, mais il y en a une qui est vraiment significative: «Penchée sur mon image, je songeai que Dieu m'avait mise sur terre sans me demander si je voulais être femme, ni quelle couleur je préférerais avoir. Ce n'était pas ma faute s'il m'avait donné une peau si noire que bleue, un visage qui ne ruisselait pas de beauté» (Schwarz-Bart, 1972: 119).

Cependant, étant donné qu'elle doit accepter ces conditions et ce mode de vie, elle décide d'accepter sa beauté, si particulière: «Et cependant, j'en étais bien contente, et peut-être si l'on me donnait à choisir, maintenant, en cet instant précis, je choisirais cette même peau bleutée, ce même visage sans beauté ruisselante» (Schwarz-Bart, 1972: 119).

Même Toussine s'en sert parfois de quelques mots qui se rapportent directement à la couleur noire afin de lancer quelques compliments à Télumée et qui finalement deviennent de belles expressions qui rendent le roman plus stylistique du point de vue du langage: «Ma petite braise» (Schwarz-Bart, 1972: 82).

Cette acceptation de la couleur noire entraîne en même temps l'acceptation de soi-même et le désir de manifester une identité qui est de plus en plus forte, et qui jusqu'à cet instant était négligée; une identité qui démontre «que le nègre n'est pas une statue de sel que dissolvent les pluies» (Schwarz-Bart, 1972: 255).

Dans les dernières pages, Télumée réalise une sorte de parcours où elle pense à chaque moment à chaque étape de sa vie, et même si la pluie et le vent l'ont accompagnée la plupart du temps, elle est fière de sa vie et de savoir qu'elle a lutté contre tout, pour obtenir la réussite.

Pour conclure, on a pu remarquer comment Simone Schwarz-Bart a su nous transmettre à travers ce roman, que Télumée devient, de la même manière que le reste des femmes noires, une sorte de mythe qui fait preuve du triomphe face au monde entier.

Bibliographie

Bouchard, M. (1990): *Une lecture de Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, L'Harmattan, Paris.

Condé, M. (1993): *La parole des femmes*, L'Harmattan, Paris.

Schwarz-Bart, S. (1972): *Pluie et Vent sur Télumée Miracle*, Éditions du Seuil, Paris.

Intertextualidad y lectura

M^a Ángeles Sirvent Ramos
Universidad de Alicante

«Escribir es siempre reescribir». (A.S., A.C., R.B.)

La propia noción de intertexto implica la presencia, el cruce de voces de textos múltiples en la escritura, o, si lo miramos desde el otro lado, la noción misma de texto implica el funcionamiento intertextual. Como expresó Barthes en la entrada «Texte» de la *Encyclopaedia universalis* «texte veut dire tissu» (1973: 1013), tejido, entrelazado de hilos y de sentidos.

Podemos ir todavía más lejos. Todo texto es intertexto, tal como lo asumían Kristeva y Barthes, porque todo texto se nutre inevitablemente de textos anteriores, de la cultura anterior, aunque ello sea inconsciente. Así, Barthes indica:

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'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. (1973: 1015)¹

Igualmente Kristeva expresaba ya en *Sēmeiōtiké*: «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (1969: 145).

1 Marc Angenot parece desconocer este estudio cuando en su recorrido en torno a la historia de la intertextualidad escribe: «Intertexte n'apparaîtra sous la plume de Barthes que dans *Le plaisir du texte* (1973), mais c'est dans l'éloge d'une *lecture* ...» (1983: 126). Aun cuando el artículo «Texte» date del mismo año, dicha afirmación se corrobora por la no inclusión del mismo en la bibliografía.

Dejemos de lado qué es el intertexto. El tiempo no ha dado muchas soluciones —o, más bien, no se ha llegado a una definición unívoca— desde que en 1966-1967 Kristeva acuñara por primera vez el término en los artículos de *Tel Quel* y de *Critique* —recogidos en 1969 en *Sêmeiōtiké*— ni tras la revisión del n^o 27 de *Poétique* impulsada por Laurent Jenny diez años más tarde, y las teorías siguen siendo diversas, desde los que admiten la intertextualidad con el mero parecido a la obra hasta los que no la conciben más que como simbiosis transformativa de otra escritura en que las autorías se pierden. Por otra parte nada clara queda la frontera entre la intertextualidad y el plagio y muchas de las denominadas «logradas intertextualidades» se verían comprometidas con la aplicación estricta de la propiedad intelectual, pero esto me lo reservo para otra ocasión.

De la misma forma que la noción de texto viene a colmar determinadas carencias de lo que se entendía como obra, y que frente a la idea de literatura se propondrá la de escritura, el acto lector se modificará ostensiblemente, el proceso de la lectura va a ampliarse hacia ámbitos en los que el lector cobrará un papel sustancial, deberá implicarse activamente. En definitiva, trabajar en torno a la intertextualidad es entroncar con las concepciones de escritura y lectura, aunque desde mi punto de vista es difícil —como matizaremos más tarde— poder separar ambas en el proceso intertextual.

El lector es así un referente explícito en la teoría intertextual. Que el lector es pieza fundamental en el proceso intertextual es evidente pues es él el que deberá detectar el intertexto y hacer funcionar su sentido, observar la función que el mismo presenta en la obra. No es pues un mero lector el que podrá entrar en la riqueza significativa que el intertexto proporciona, el que podrá captar la apertura del texto. El intertexto será identificable evidentemente según la cultura literaria del lector, pero pensemos, además, que el proceso intertextual no tiene por qué realizarse únicamente respecto a los textos clásicos de la literatura, con lo que el problema se agrava². Desde ese momento, la existencia de la intertextualidad dependería no ya de que el autor la haya movilizad o sino de que el lector perciba la huella, o, con otras palabras, la intertextualidad no sería ya un «hecho de escritura» sino un «efecto de la lectura» (Piégay, 1996: 18)³. En cierta forma, si el lector no percibe la in-

2 Un léxico concreto, como las «aubépines», una estructura sintáctica, como «longtemps, je me suis couché...», remitirán inevitablemente a Proust, pero ¿quién hubiera podido detectar la intertextualidad del poema «Evocación» de A. Sevillano en el poema «Meditación» de J. E. Martínez —dos preciosos poemas, por otra parte— sino este mismo, quien, como lector, se encuentra con sorpresa él mismo en la lectura; quien, teorizando sobre la intertextualidad —es una buena monografía, aunque manifiesta cierta incomprensión de las reflexiones barthesianas, que parece conocer indirectamente— se convierte *a posteriori* en objeto del estudio? Remitimos a esta curiosa pero reveladora anécdota a partir de la cual el autor duda terminológicamente entre la intertextualidad y el hurto (Martínez Fernández, 2001: 148-150).

3 En esta línea Michael Rifaterre había escrito: «L'intertexte varie selon le lecteur: les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte» (1980: 5).

tertextualidad es como si no existiera, del mismo modo que, como Sartre distinguía el «ser en sí» y el «ser para sí», los objetos están ante nosotros, pero si el individuo no los hace «para sí», no los incorpora a su mundo, es como si no existieran⁴.

El intertexto aparecería así para el lector como una «constricción», como el Oulipo componía sus textos, y si el lector no lo percibe, en cierto modo la obra perdería parte de su significación. Así, para Piégay «définir l'intertextualité par la lecture peut aussi, et à l'inverse, transformer celle-ci en un parcours très contraignant, où l'intertexte exerce une forme de terrorisme: il n'est plus, en effet, ce que je *peux* percevoir, en toute liberté, mais ce que je *dois* repérer» (1996: 16)⁵.

No queremos dejar de expresar, ya que hemos aludido al Oulipo, que, aunque muchos pensarán que este ha llevado a cabo una especie de terrorismo literario, el trabajo operado a través de la intertextualidad ofrece sin embargo aportaciones interesantes. Así, el trabajo que llevó a cabo dicho grupo nos permitió conocer mejor incluso nuestra literatura clásica y descubrir que en 1666 se edita una recopilación que tendrá más de 13 ediciones, de once relatos de distintos autores de los que los de Alcalá y Herrera son lipo-gramáticos (como *La disparition* de Perec). Del mismo modo, e incluso antes, en la *Flor de sainetes* de Francisco Navarrete y Ribera (1640) se encuentra la *Novela de los tres hermanos, escrita sin el uso de la A*, que posteriormente fue reeditada por separado. Curiosamente en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1733) se encuentra igualmente un relato sin «a» titulado *Los tres hermanos* (Oulipo, 1973: 83-84)

Dado que el intertexto cobra fácilmente un nuevo sentido al salir de su texto y alojarse en el texto que le acoge ¿cómo influye en el texto de llegada? ¿cómo debe implicarse el lector en el proceso? ¿cómo debe relacionar el

4 Lo que resulta grave es que no solo los lectores sino los críticos, e incluso críticos supuestamente avezados, se permitan comentarios despectivos, o aludan a la incoherencia de textos por no saber entender el juego intertextual que los produce. Es lo que ocurrió, entre los numerosos ejemplos que se podrían citar —fundamentalmente respecto a los textos de vanguardia— con muchos de los comentarios acerca de *Glass* de Derrida. La incompreensión de muchos de los fragmentos de *Glass* se resuelven al ponerlos en correlación con la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, como Rifaterre hizo magníficamente en «La trace de l'intertexte» (1980: 6 y ss.), recordando a estos críticos que en esta «intertextualidad obligatoria», como Rifaterre la denomina, «la signification de certains mots du texte n'est ni celle que permet la langue ni celle que demande le contexte, mais le sens qu'ont ces mots dans l'intertexte» (1980: 9). En ello reside evidentemente la dificultad de comprensión para el lector, pero también la genialidad productiva del intertexto.

5 Recordemos que, para Rifaterre, un indicio para el lector de una posible intertextualidad podría ser el encontrarse con una cierta «agramaticalidad», con una incompatibilidad con respecto al contexto y el problema de su comprensión se resolvería a través del intertexto, pero este efecto de sorpresa no se consigue en muchos textos de vanguardia, fragmentarios, en los que todo es sorpresa —estoy pensando por ejemplo en *Paradis* de Sollers—, en los que la discontinuidad nos remite sin cesar a diferentes enunciados y aun leyendo atenta y lentamente es difícil poder percibir el incesante cruce de intertextos.

intertexto en la recepción de la obra que se lee? La significancia, es decir, la «literariedad del sentido» no se encuentra en el texto ni en el intertexto sino en la confluencia del mismo, en el «interpretante» (Rifaterre, 1980: 14), que no es otro —modificando algo la propuesta de Rifaterre— que el lector. El lector deberá descubrir por qué el autor moviliza determinada referencia si quiere llegar al sentido que la misma cobra al integrarse en la nueva obra. La lectura se convierte en productiva pues el lector debe extraer la significación que se crea con la interferencia de los dos sistemas de signos que se ponen en contacto. Se produce así un sentido añadido y la lectura se modifica y se enriquece. Prueba de la riqueza constitutiva de la lectura intertextual es, por ejemplo, la lectura que Rifaterre nos ofrece de un texto mallarmeano «Le Tombeau de Charles Baudelaire» a través del intertexto baudelaireano en su artículo «La trace de l'intertexte» (1980: 10-14), mostrándonos claramente cómo un análisis intertextual basado en la transformación textual se aleja de un mero estudio de fuentes⁶. Laurent Jenny expresaba en este sentido en «La stratégie de la forme»: «L'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens» (1976: 262).

El intertexto rompe pues la unidad y la linearidad del relato y por ende la linearidad de la lectura. El intertexto nos obliga como lectores a viajar hacia el otro texto; e incluso literalmente pues al creer percibir una voz proveniente de otro acerbo literario, nuestra curiosidad intelectual nos llevará a querer acudir al texto mismo y como amantes de la literatura queremos comprobar lo que intuimos. Así ocurrió en nuestra lectura de *Enfance* de Nathalie Sarraute, al creer percibir a Proust a través de la metáfora de la rasgadura del cojín y del capítulo que Sarraute dedica al Jardín de Luxemburgo.

El intertexto podría ser considerado de esta forma texto del deseo del creador y texto de deseo para el lector. Una forma de integrar estos textos de deseo del creador se produce por ejemplo haciendo que el personaje sea él mismo un lector, como ocurre en *La bataille de Pharsale* de Claude Simon (Jenny, 1976: 268-9) y al situarlo Simon en una «situación de lectura», moviliza textos diversos: fragmentos de *Un amour de Swann*, textos históricos, de Apuleyo, etc., conformando, como dice Jenny, un verdadero «corpus intertextual».

En esta línea, el ejemplo para mí más precioso del intertexto como texto del deseo del escritor-lector, lo constituye *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes⁷. El discurso amoroso, principalmente el de

6 Ya Barthes mostró las aportaciones del análisis intertextual, distinguiéndolo claramente del estudio de fuentes e influencias. «L'intertexte —escribirá este autor en *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975: 148)— n'est pas forcément un champ d'influences; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots, c'est le signifiant comme sirène». Ver a dicho respecto el capítulo «Intertextualidad» en Sirvent Ramos (1989: 248-254).

7 Igualmente podríamos citar, aunque en menor medida y de forma más monolítica, el Ensayo V del Libro III de Montaigne, sobre los versos de Virgilio estudiado por Michel Charles

Werther, pero también de Gide, Proust, Nietzsche, Lacan, Platón, el zen y un largo etcétera se encuentran admirablemente fusionados en la escritura de Barthes. La intertextualidad se convierte en metatextualidad y el ensayo en creación.

La intertextualidad invita a leer en un determinado sentido, predispone la lectura, fundamentalmente si la alusión se encuentra en el propio título —*A la sombra de las muchachas sin flor* de Vázquez Montalbán, *El grado fiero de la escritura*, de Jorge Urrutia...⁸—, o la cita precede, en tanto que epígrafe⁹, la obra literaria, aunque posteriormente comprobemos que no es más que un guiño intelectual al lector y sin trascendencia en la escritura o en la organización textual del relato¹⁰.

Debemos decir también que la intertextualidad conforma un régimen de lectura determinado: por un lado «invita a una lectura múltiple» (Jenny, 1976: 273), polifónica, y por otro lado requiere una lectura lenta que pueda estar atenta a las voces amigas que conforman el texto.

Rifaterre dejó claro en *Sémiotique de la poésie* cómo la oscuridad en cierto poema de Laforgue, el sinsentido de algunas expresiones, se desvanece en el momento en que el lector hace intervenir en él el poema «La chevelure» de Baudelaire y desde ese momento las metáforas se hacen reveladoras, «l'intertextualité —escribe Rifaterre— a rendu possible une métaphore qui autrement eût été inacceptable» (1983: 185). Añade más adelante que el lector «est le seul (qui est) en mesure d'établir les rapports entre les textes, l'interprétant et l'intertexte; celui dans l'esprit duquel a lieu ce transfert sémiotique de signe à signe» (1983: 205). Recordemos que Rifaterre tendrá siempre en cuenta la práctica de la lectura, el papel del lector.

Recordemos igualmente que para Rifaterre la intertextualidad no requiere la sucesión cronológica. Su conocido *incipit* del artículo «La trace de l'intertexte» es explícito: L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres oeuvres constituent l'intertexte de la première (1980: 4).

Nada me impide como lectora, siguiendo en línea contraria la experiencia personal anteriormente aludida, que, al releer a Proust, determinadas metáforas de Sarraute vengan a mi encuentro. Un lector puede movilizar un tex-

(1978: 136). Los versos de Virgilio son citados evidentemente pero el texto de Montaigne es más que un comentario. Se podría decir que más que objeto del comentario, el texto de Virgilio forma parte de él en un proyecto, como indica Charles, de amplificación más que de explicación. Recordemos, en palabras de dicho autor, que «la pente 'naturelle' de la lecture critique, c'est l'élaboration euphorique d'un intertexte» (1978: 131).

8 Un amplio catálogo de títulos encontramos en Martínez Fernández (2001: 38 y 139).

9 Sobre la que Antoine Compagnon ha realizado, como sabemos, un completo e interesante estudio (Compagnon, 1979).

10 Recordemos, no obstante, que cuando la intertextualidad trasciende a la organización misma del relato, como en el caso de la parodia y el pastiche, convendría, si se acepta la terminología de Genette, hablar de hipertextualidad, que es el verdadero objeto de estudio de *Palimpsestes* (1982).

to posterior —y de hecho nos ocurre— si se lo evoca su lectura y los textos quedarán así cruzados¹¹.

Ya para Barthes el intertexto podía asumirse en dirección del texto más reciente hacia el más antiguo, si el intertexto se pone en relación exclusiva con el lector y no con el autor. ¿Qué ocurre sin embargo —en una u otra dirección del proceso de la lectura intertextual— si diversos lectores perciben o interpretan de forma diferente el posible intertexto? Pensemos por ejemplo en este fragmento citado por Stendhal al que Barthes alude en *Le plaisir du texte*: «Ma petite nièce, ma petite amie, ma jolie brune, ah petite friande!» y que hace resucitar en Barthes el fragmento proustiano en las playas de Balbec: «Oh! Petit diable aux cheveux de geai, ô profonde malice! Ah jeunesse! Ah jolie peau!» (Piégay, 1996: 19) Tras su lectura fue más bien Rabelais quien para mí caminaba hacia el texto expresando, como hizo en el delicioso capítulo III de *Pantagruel*: «Ha! Badebec, ma mignonne, m'amie, ma tendrette, ma savate, ma pantoufle»¹².

¿Qué ocurre cuando un lector cree percibir un eco literario en la obra que está leyendo, y que el autor ni siquiera ha pensado? Por una parte el trasvase¹³ puede ser inconsciente, pensemos que para Kristeva o Barthes el texto es por sí citacional. Por otra parte, en el papel predominante que Barthes concede al lector (Sirvent, 1992: 109-128), este se convierte en el propietario del texto, en un productor de texto, en un productor de sentidos. Como decíamos en *La teoría textual barthesiana*:

El texto es una producción abierta que se extiende más allá del momento en que el autor la concibe y la hace nacer y que sólo adquiere su madurez cuando el lector la pone en relación con sus otras lecturas, con su propio «imaginaire», su propio «corps» —entendidos psicoanalíticamente—, extrae sus sentidos, sentidos que no tienen por qué coincidir con los del autor, gozando y haciendo patente al mismo tiempo la pluralidad de la escritura. Cuanto más plural sea el texto, (cuanto más polifónico) en mayor medida permitirá que sus sentidos se dispersen, más libertad ofrecerá al lector para que se «recree» —en la doble acep-

11 En otro ámbito, como nos recuerda Piégay (1996: 16), ¿cómo podemos sustraernos a ver el bigote en la Gioconda, tras conocer el cuadro de Duchamp?

12 De todos modos este ejemplo responde a una simple evocación —no conocemos siquiera a quién pertenece el fragmento que Stendhal refiere y que Barthes utiliza para apoyar la lectura subjetiva— y no a una verdadera intertextualidad corroborada con el rigor de una verdadera lectura intertextual.

13 En el momento de releer estas líneas antes de su entrega, pienso si no obedecerá dicho término —escrito también inconscientemente quizá por la utilización reiterada en esos momentos en los medios de comunicación y que no he querido por ello sustituir— a un intertexto social propio del contexto geográfico y del momento político en que se enmarcó este estudio. Habríamos producido así, en términos de José Enrique Martínez Fernández, una «intertextualidad exoliteraria». Aprovechamos esta circunstancia para referirnos al estudio que al respecto realiza en Martínez Fernández (2001: 168-192). Me parece igualmente acertado referirse a la «intratextualidad» en los casos en que un autor cita o alude a su propia obra. Como resumen de su metodológica propuesta remito al esquema que el mismo nos ofrece en (2001: 81).

ción del término— en la escritura. El lector no sólo continúa el texto porque siga trabajando sus sentidos sino porque su participación activa hace que la lectura siga un camino paralelo y cercano a la escritura. (1992: 111)

Por ello, desde mi punto de vista, lectura y escritura son en el proceso intertextual las dos caras de una misma moneda.

Un escritor primeramente ha sido un lector y se ha nutrido consciente o inconscientemente de sus lecturas. Del mismo modo el lector atento a la intertextualidad de la obra es un lector segundo que ha leído ya (Sirvent, 1992: 115). Carmen Martín Gaité escribió en *Agua pasada* (1993) —recogida por Mendoza (2001: 15)¹⁴ — una bella frase que entronca perfectamente con lo que acabamos de decir: «Somos seres tan alimentados de vida como de literatura»; es por ello, como bien indica Javier del Prado, por lo que el intertexto, como «eco secreto de un mundo de lecturas», es una de las marcas del yo en el texto (Prado, J. del, Bravo, J. y Picazo, D. (1994: 298-300).

Es evidente que ningún autor escribe de la misma forma sin las lecturas anteriores efectuadas. La escritura de Cortázar no sería posiblemente la misma sin los juegos de la prosa de Juan Filloy, escritor que Cortázar convierte, por otra parte, en personaje de novela. Joyce no hubiera podido escribir el *Ulises* si la *Odisea* de Homero no hubiera existido; pero no solo eso, tampoco si no hubiera cogido entre sus manos en una estación de tren *Les lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin.

De todos modos, y volviendo al papel relevante que estamos concediendo al lector, ello no quiere decir que cualquier lectura sea posible, pero sí si parte del juego de significantes del texto, ninguna interpretación sería así «im-pertinente» si se parte del texto y se desprende del texto mismo y podríamos aceptar que es subjetiva desde el momento en que se aloja en el sujeto, en la relación del sujeto con el significante. Es evidente que el intertexto, en sus diferentes posibilidades, abre caminos diversos en el sentido de la obra, conforma un nuevo modo de lectura, rompiéndose la unidad y la linealidad de la misma así como el imperialismo del sentido y la autoría. Será precisamente con la muerte del autor con lo que se realza la figura del lector. El lector re-crea la obra, forma parte del texto, el lector se convierte no solo es un ser activo sino en un ser productivo, participa en la generación del sentido.

Desde el momento en que el texto está formado por escrituras múltiples procedentes de distintos códigos y entrelazadas entre ellas formando un per-

14 Son interesantes desde el punto de vista de la didáctica de la literatura, los trabajos de Antonio Mendoza Fillola (1994) en el que propone una semiótica de la lectura en la que la metodología comparatista y la apreciación de la intertextualidad sirvan como medio eficaz en la didáctica de la literatura. Igualmente (Mendoza, 1996) y (Mendoza, 2001) en donde el autor realiza una fenomenología de la lectura y de la recepción de los textos aunando la teoría literaria —que muestra conocer bien— y las orientaciones didácticas, al objeto de reflexionar sobre la interrelación de saberes que implica la recepción del discurso literario a partir del análisis del intertexto lector (2001: 26).

fecto diálogo polifónico, el autor está dejando en suspense el «sentido» de la obra y esta se constituye en tanto que obra abierta.

Sin embargo habrá un lugar en que tal multiplicidad se reunirá y tal lugar no es el autor, como se venía pensando de forma tradicional, sino —como indicábamos (1992: 113) siguiendo a Barthes en «La mort de l'auteur» (1984: 66)— el lector, quien recoge todas las distintas citas, las distintas voces que conforman la escritura. Ya no se leerá para comprender sino para relacionar.

Si el texto es un «bricolage» de voces, de citas, con las que el lector activo se cautiva, si el lector detiene su ritmo evocando otras lecturas, otros textos, la escritura se proyecta hacia el infinito. De este modo este lector, cultivado y cautivado, y quizá cada vez más utópico —si pensamos en el nivel de goce de lectura de nuestros alumnos—, se convierte (Sirvent, 1992: 115) en «texto entre textos».

Bibliografía

- Angenot, M. (1983): «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des Sciences humaines*, 189, 121-135.
- Barthes, R. (1973): «Texte» (Théorie du), en *Encyclopaedia universalis*, 15, 1013-1017.
- (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, París.
- (1984 [1968]): «La mort de l'auteur», en *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, París.
- Charles, M. (1978): «La lecture critique», *Poétique*, 34, 129-151.
- Compagnon, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, París.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París.
- Jenny, L. (1976): «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 257-281.
- Kristeva, J. (1969): *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, París.
- Martínez Fernández, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid.
- Mendoza Fillola, A. (1994): *Literatura comparada e intertextualidad*, La Muralla, Madrid.
- (1996): «El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura», *Signa*, 5, UNED, 265-288.
- (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Ed. de la Univ. Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Oulipo (1973): *La littérature potentielle*, Gallimard, París.
- Perrone-Moisés, L. (1976): «L'intertextualité critique», *Poétique*, 27, 372-384.
- Piégay-Gros, N. (1996): *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, París.
- Prado, J. del, Bravo, J. y Picazo, D. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones, Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca.

- Rifaterre, M. (1983 [1978]): *Sémiotique de la poésie*, Éditions du Seuil, París.
- (1979): *La production du texte*, Éditions du Seuil, París.
- (1980): «La trace de l'intertexte», *La pensée*, 215, 4-18.
- Sirvent Ramos, A. (1989): *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante, Alicante.
- (1992): *La teoría textual barthesiana*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Murcia, Murcia.

Presencia de poesía árabe y española en *Le Fou d'Elsa*

Pere Solà Solé
Universidad de Lérida

En la primera de las entrevistas que mantuvieron Francis Crémieux y Aragón en la televisión francesa, en el mes de octubre de 1963, a la pregunta «à quels rivages souhaitez-vous aborder?» el poeta responde: «Je ne crois pas du tout que nous ayons à partir pour un rivage. Parce que, moi, j'y suis déjà depuis quatre ans, sur ce rivage: l'Andalousie du XV^e siècle. Un pays à la fois mythique et bien réel, le dernier môle de la civilisation des Maures d'Espagne à l'heure de ce que les gens de Castille et d'Aragon appelèrent la Reconquête» (Aragon, 1964: 11). Y a continuación señala su fascinación por *al Ándalus*, su pueblo, sus costumbres, su filosofía, incluso su religión y evidentemente, en primer lugar, «leur poésie étroitement liée avec la poésie des Arabes et celle des Persans, à l'autre bout de la Méditerranée» (Aragon, 1964: 12).

Toda esa fascinación del poeta por *al Ándalus* la encontramos en su obra *Le Fou d'Elsa*, publicada en el año 1963. Aunque se presenta como un poema, es esencialmente una narración, en la que Aragón recrea la historia de *le Fou* (Medjnun, en árabe) vagando por las calles de Granada, la capital del último reino musulmán de la Península Ibérica, cantando su amor por Elsa, una mujer del futuro, justo antes de la toma de la ciudad por los cristianos. De ahí que superponga dos épocas, la de Medjnoûn y la de Elsa, el siglo XV y el XX. Por ello no es de extrañar que no solo encontremos en sus versos constantes referencias a la literatura árabe, a la literatura del *al Ándalus*, a la del Siglo de Oro español y de una forma muy conmovedora a Federico García Lorca, el poeta que aún reivindicaba pertenecer al «reino de Granada» cuatrocientos cincuenta años después de su caída.

Como muy bien señala Hervé Bismuth (2004), *Le Fou d'Elsa* es «un poème à thèses» donde el autor «développe une remise en cause de l'Histoire de la chute de Grenade et une conception de l'avenir historique imprégnée de culture marxiste», y una obra en la que el poeta nos descubre o nos reafirma su teoría de la poesía, del poema. Pero *Le Fou d'Elsa* es también lugar de encuentro entre poesía oriental y occidental, lugar donde transitan con luz propia los poetas Keïs Ibn-Amir an Nadjdi, Djami, San Juan de la Cruz y el ya ci-

tado Federico García Lorca. Con *Le Fou d'Elsa*, Aragón prosigue y culmina la práctica de constantes referencias a la lírica de los trovadores, a la teoría del amor cortés y, en ese caso concreto, a la lírica árabe.

En *Le Fou d'Elsa*, Aragón recrea «une intertextualité intradiégétique multiple» (Bismuth, 2004), en una ficción en la que los personajes son a la vez también unos autores. La intertextualidad intradiégética a la que Aragón recurre más es a la intertextualidad literaria, ello le permite entre otros objetivos facilitar a sus lectores el conocimiento de todo aquello que ha favorecido la realización de esta obra, su génesis y las fuentes literarias de las que se nutre este admirable y extenso poema. Aragón adjunta al poema el apéndice *Lexique et notes*, en el que, aparte de justificar los criterios ortográficos empleados en las palabras de origen árabe, español o romaní, define lo que es un *zadjal* e incorpora amplios comentarios sobre la toponimia, los personajes históricos, las obras y los escritores presentes en el poema. Veamos un ejemplo de ello al referirse a Góngora (Aragon, 1980: 436):

Gongora y Argote (Luis): poète espagnol (1561-1627). Le gongorisme (ou estilo culto) vivement combattu par Quevedo et Cervantes est généralement considéré comme synonyme d'afféterie. Gongora est un très grand poète dont l'influence n'a pas fini de se faire sentir. Il est fait ici allusion au sonnet qu'il écrivit pour épitaphe au Greco:

Esta en forma elegante, o' peregrino,
De porfiro luziante dura llave
El pincel niega al mundo mas suave,
Que dió espíritu el leño, vida al lino...
(Ce monument majestueux, ô voyageur
Cette dure clé de porphyre brillant
Refuse au monde le pinceau le plus suave
Qui donna l'âme au bois et la vie au lin...)

La alusión a Góngora y a su soneto formulada en el siguiente verso del poema: *À ta mémoire il n'y aura ni Gongora ni le porphyre*, sirve a Aragón (1980: 370) no para referirse a El Greco sino a García Lorca.

Conviene señalar en el marco de esta intertextualidad literaria que

(...) les modes de convocation de la parole externe à l'œuvre [que el poeta realiza], s'ils contribuent à définir le «sujet citant», sont multiples dans le poème et brouillent l'étanchéité des catégories traditionnelles que sont la réécriture et la citation. Entre la citation canonique et la simple réécriture, s'inscrit ainsi un dégradé des formes diverses de convocation, motivant une taxinomie des différentes formes de convocation intertextuelle, telles notamment les citations anonymes, les jeux de piste, (...). Ce parcours des différents types de convocation de la parole étrangère au monde de la fiction permet de rendre compte de la saturation intertextuelle de l'œuvre. (Bismuth, 2000)

Charles Haroche, autor del libro *L'Idée de l'amour dans «Le Fou d'Elsa» et l'œuvre d'Aragon*, experto en lengua, literatura y cultura arabo-islámica, y a

la vez un eficaz documentalista del poeta para esta obra, ha establecido una detallada lista de los textos consultados por Aragón. Esta ha sido publicada en el número 5 de *Recherches croisées* (1994) y en el libro *Le rêve de Grenade* (1996) que reúne las actas de un coloquio dedicado a *Le Fou d'Elsa* y celebrado en Granada en 1994. Los libros de historia, en esta lista, alternan con los de literatura, junto a autores como Lévi-Provençal, Sánchez-Albornoz, Seco de Luna, por citar algunos, encontramos críticos literarios españoles como García Gómez, Menéndez Pidal y los poetas Hafiz, Ibn Hazm y Djami entre otros.

El poeta persa Djami, autor de *Medjnun y Leïla*, que vivió en la ciudad de Herat, centro de la brillante cultura timúrida en el siglo XV y que murió en 1492, el mismo año de la caída de Granada, ha sido el que ha dejado mayor huella en *Le Fou d'Elsa*. Marie-Noëlle Wucher sugiere al referirse a esta influencia que «ce qui devait séduire Aragon dans cette poésie, est certainement l'expression particulière et sous sa forme la plus haute, de l'amour qui adressé primitivement à l'aimé d'un poème érotique, le devint à l'aimé transcendantal. Mysticisme et courtoisie s'entrecroisent étroitement, l'amant courtois devient mystique» (Wucher, 1992: 11).

Esta admiración de Aragón (1980: 420) por Djami la encontramos en estas palabras de Medjnoûn al conocer la muerte del poeta:

Djâmî (...) vient de mourir (...). J'étais la flèche et toi le bras qui tend la corde, et la force qui me faisait voler à travers l'orage vers l'Aimée. À présent, l'arc est détendu, le ciel obscur, les feuillages de la forêt refermés... Djâmî! Djâmî! De qui je n'étais que le chant prolongé!

*Ta secrète beauté m'a fait ce que je suis
Elle était la substance au cœur de la parole
Ta musique profonde est source de mon bruit
Et qu'est l'amour s'il ne me vient de ton école*

*Ton miroir fut le cœur immense qui saisit
La lumière et la fait Leïla sur les choses
Derrière lui la nuit des hommes se dispose
Ce qu'on appelle Dieu n'est que ta poésie*

*J'ai compris par tes mots la couleur des turquoises
Qui change de toucher la peau des bien-aimées
Ta lampe en moi s'éteint rien ne m'est plus rimé
Les pas de ma douleur comme des mains se croisent*

*Fontaines taisez-vous et vous chardonnerets
Ah si Djâmî n'est plus que suis-je qui demeure
Ma lèvres est pâle de silence et mes yeux meurent
Ah si Djâmî n'est plus que me sont les forêts*

El *Medjnun y Leïla* de Djami tiene su origen en una bella y dramática leyenda beduina preislámica vinculada a la vida de Qays (Keïs) Ibn Al-Mulaw-

wah. Este poeta árabe del siglo VII escribió un *diwan* (poema lírico) y fue protagonista de una historia de amor con Leïla. Frente a la imposibilidad de casarse con la mujer amada, Keïs decidió refugiarse en el desierto. Al enviudar Leïla, ella fue a su encuentro. Una vez juntos, la felicidad de ambos fue efímera ya que murieron inmediatamente el uno después del otro. Cinco siglos más tarde, el poeta persa Nezami incidió en una característica de Keïs, la del amor loco que solamente se realiza en la muerte. Aragón, en el apéndice *Lexique et notes*, al hablar de su protagonista Medjnoûn, establece la vinculación entre los tres poetas (Aragon, 1980: 442):

Medjnoûn ou *madjnoûn*: arabe, fou, possédé. Surnom de l'Amirite Kéis an-Nadjdi, poète préislamique bédouin, et personnage de divers poèmes (Ni-zâmi, Djâmi, etc.) portant le titre *Medjnoûn et Leïlâ*. Dans ce poème-ci, surnom donné au Fou de Grenade, Kéis Ibn-Amir an Nadjdi, appelé le *Fou d'Elsa*.

En *Le Fou d'Elsa* de Aragón sitúa la acción en Granada y en la que, la protagonista Leïlâ (Elsa) est absente du poème, donc séparée du Fou comme dans la légende, mais annoncée au XX^e siècle. Aragon, au mépris de la crédibilité, place la séparation dans le temps et non plus dans l'espace. Como en la leyenda udríta «le Medjnoûn¹ grenadin mourra d'amour pour son aimée» (Wucher, 1991: 94).

Reza A. Naderi, en su artículo «Djâmi, une paternité littéraire persane dans *Le Fou d'Elsa*», destaca que existen algunas semejanzas relacionadas con la sensibilidad mística, la reflexión y la forma poética entre la obra de Aragón y la de Djami. Naderi señala la presencia de una de las formas poéticas de la lírica persa, el *gazel*, y añade que los versos de su «Gazel du fond de la nuit» «comportent un nombre de pieds équivalents à celui des compositions de Hâfiz» (Naderi, 1994: 15). Aragón adapta muchas veces el verso árabe a las exigencias de la métrica francesa, a la vez que adecua esta última a la flexibilidad de la árabe. En cuanto a «l'esprit du poème» se sigue una tradición genuinamente oriental «qui veut que la poésie inspirée soit aussi prière et que le nom de Dieu soit invoqué à travers celui de l'être aimé. Le Fou oriente ses prières vers la future Elsa qui devient le lieu où convergent toutes ses incantations. Elle est sa *kibla*» (Naderi, 1994: 15). De esta forma Aragón subvierte el significado de lo místico. Por ello dice «qu'ici la mystique a changé de sens: elle est devenue la poésie. La grandeur de la mystique, on la voit dans le fait que la poésie est tournée à Dieu. Moi, au contraire, je tourne la poésie à la femme, je tourne ma *kibla* vers Elsa». De ahí que Mahoma, como recuerda Aragon, «avait vu cette pos-

1 Jamel Eddine Bencheikh (1994: 3) al hablar de Medjnoûn dice: «Ce vieillard souffrant d'amour se fait une arme de sa folie pour vaincre le temps, traverser l'histoire et surgir en l'avenir. Son vertige n'est pas d'aimer mais de ne vivre que d'aimer. Il a cette seule espérance contre les malheurs du monde. Il court dans les rues de Grenade menacée en 1490 comme le sera la France en 1940. Il porte le souvenir de la Leyla arabe et persane, il garde vivantes en lui Béatrice et Laure et il aperçoit au loin Mélibée, Thérèse d'Avila, Nathalie de Noailles, Elsa, en fin».

sibilité de la perversion de sa religion dans laquelle je crains bien d'être tombé! D'où sa lutte contre les poètes d'avant l'Islâm, les *châ'ir*: Tout autant que Platon, Mahomet chasse les poètes de sa cité» (Aragon, 1964: 63).

Esa misma idea de la superioridad de la poesía señalada por Aragón la encontramos en el siguiente comentario que realiza André Miquel en el prefacio de su traducción del árabe al francés de los poemas de Majnûn, cuando dice «l'étalage public (*tachbib*) de l'amour par la poésie, avec le risque d'échec encouru par cet amour même, revient à poser la primauté de la poésie. À dire que l'amour, et les thèmes qui l'accompagnent, ne sont là que pour le servir. À faire d'elle, avant l'amour, la nécessité vitale de l'homme, ou du moins de certains» (Majnûn, 1984 :15). El traductor concluye con la siguiente afirmación «l'amour, aux yeux de Majnûn, ne mérite pas son nom s'il n'est d'abord poème» (Majnûn, 1984: 15).

La fascinación que siente Aragón por la poesía de Djami reside en su forma de expresar el amor que, inicialmente destinado a una mujer se convierte en la búsqueda del amor sublime: Dios. El poema erótico se transmuta en poema místico y con ello se entrelaza la poesía del amor cortés y la poesía mística, «l'amant courtois devient mystique» (Wucher, 1992: 11). Aragón lo constata así: «Le langage de l'amour devient le langage de l'amour mystique, le langage de l'amour détourné vers Dieu avec ces grands et merveilleux exemples qu'en sont saint Jean de la Croix et Thérèse d'Avila» (Aragon, 1964: 110).

En el conjunto de los poemas del «Chant de la Grotte» de *Le Fou* cinco páginas son dedicadas a San Juan de la Cruz. Aragón establece un diálogo con el carmelita sobre el amor y relaciona su poesía mística con la poesía mística sufí:

Jean de la Croix tu n'es que le nom chrétien de tous ceux qui se damnent d'amour
 Jean de la Croix tu meurs autrement mais pourtant comme
 Mansoûr al-Hallâdj hors de ta religion comme lui car la Loi
 De Dieu toujours qu'il soit de Judée ou d'Islâm tu le sais met à mort les Saints
 La loi de Rome ou de la Mecque inexpiable tient l'excès d'aimer fût-ce Dieu
 Jean de la Croix

En esta gran obra polifónica que es *Le Fou*, Aragón incorpora y traduce las estrofas 36-37 del *Cántico* (San Juan de la Cruz, 1979: 128), la primera de las cuales empieza con el famoso verso *Gozémonos, Amado*. Pero antes de dar su traducción puntualiza el significado de estas palabras diciendo «*Gocémonos Amado* familiarité de l'Âme envers Dieu son amant». Aragón integra estas estrofas en su obra «non comme un collage littéraire mais comme une communion nécessaire, un dialogue profond de poète à poète, séduit par cette poésie amoureuse où se mêlent sensualité et fraîcheur mystiques» (Labry, 1996: 277).

Aragón, después de referirse en uno de sus versos a la segunda estrofa del poema «En una noche oscura», exige al carmelita que le responda a todas sus preguntas sobre el amor, el hombre, la mujer. La respuesta la elabora el propio Aragón a partir de las estrofas del poema «¡O llama de amor viva!»:

Jean de la Croix je te demande
Autrement qu'un corrégidor
Ce qu'est l'homme et ce qu'est l'amour
Ce qu'est la nuit ce qu'est le jour
Jean de la Croix

*Il dit que l'âme est une lampe
Et qu'elle ne vient point le feu
Il faut que quelqu'un le lui donne
La flamme d'amour est de Dieu*

A lo largo de cuatro estrofas más Aragón continua formulando sus preguntas y Juan contesta de idéntico modo. La última, «Qu'est l'avenir», no obtiene contestación. Ambos han bebido de las mismas fuentes, ambos participan de la misma estética poética, pero Aragón, carente de alternativa metafísica, no puede alcanzar o reducir la máxima expresión de su pasión amorosa al éxtasis místico del carmelita y busca la respuesta en este mundo. Así termina su interpelación (Aragon, 1980: 355):

Et moi comme toi qui n'ai de passion mesure
Je passe le lit de tes douleurs au-delà de l'amour de Dieu
Car la réponse est de ce monde à la question que je suis
Qui s'en écarte se perd et se trouve
Que l'abîme au bout du raccourci quand la réponse est en ce monde-ci
Dans ce monde-ci l'amour et l'accomplissement de l'homme
(Jean de la Croix)

De hecho Aragón ya había zanjado la cuestión en el poema «Zadjal de l'avenir» cuando afirmaba (Aragon, 1980: 355):

L'avenir de l'homme est la femme
(...)
Je vous dis que l'homme est né pour
La femme et né pour l'amour
Tout du monde ancien va changer
D'abord la vie et puis la mort
Et toutes choses partagées
Le pain blanc les baisers qui saignent
On verra le couple et son règne
Neiger comme les orangers

Los versos de Juan de la Cruz no son los únicos a los que recurre Aragón para glosar esta época convulsa en la que vivió España. En el poema «Le Siècle d'Or», Madjnoûn narra la rebelión, la represión y la expulsión de los moriscos e intercala en español entre sus estrofas los cuatro primeros versos del «Romance de Abenámbar». El poema termina con una contradictoria y desconsoladora imagen de este periodo y con dos de los versos del «Romance» en francés (Aragon, 1980: 348):

Leurs saints de pierre font des gestes pathétiques
Des bateaux sur les mers promènent leurs armées
Et partout à leurs pas des bûchers allumés
Ils font des vers ils ont de grands songes mystiques

Aben'amar Aben'amar
Moro de la moreria
Les grands signes qu'il se fit
Ce jour-là que tu naquis

En *Le Fou d'Elsa* encontramos los temas, los mitos, los escritores, los personajes de la literatura española de los Siglos de Oro, como Melibea², El Quijote o Don Juan. En el poema «Les veilleurs», el agonizante Medjnoûn recibe la visita de Salomón, Orfeo, Arnaut Daniel, Dante, Séneca, Petrarca, Al-Mou'tamid, Ibn-Hazam, Hafsa bint al-Rakuni, Abu-Djafar, Djami, Ibn-Arabi el andalús, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús. Todos ellos y ellas nombres propios que habitan la trayectoria y creación poética de Aragón. La lista no termina ahí; Calderón de la Barca, El Greco, Velázquez, Zurbarán y Goya completan el cuadro. El final del poema se convierte en un homenaje a Federico García Lorca (Aragon, 1980: 370):

Tu n'avais qu'un an de moins que moi mais au grand jamais tu demeureras ce
jeune homme
Éternellement ce jeune homme et nul ne verra tes cheveux blanchir ton front
ridé
Dis à tes bourreaux merci de t'épargner ce déclin dont tu ne te fais pas idée
Federico Garcia Lorca puisque à la fin des fins il faut que ma bouche te nomme

Y como en el caso de Juan de la Cruz, Aragón entrelaza sus versos con los del poeta granadino:

Ô l'odeur de la mort sur un mouchoir de vent
A ce destin de toi vient aboutir l'Espagne
Tout un monde à mourir s'avance et l'accompagne
Et celui qui marche devant
Plus rien de lui ni les fourmis de sa maison ne sait personne
Ni le figuier ni le taureau
Ignacio Sanchez Mejias à cinq heures du soir anonyme héros
Por que te has muerto para siempre
Como todos los muertos de la tierra
Como todos los muertos que se olvidan
En un montón de perros apagados

2 Anne Leoni (1996: 37) en su artículo «Le poème des trois cultures» refiriéndose a *Le Fou d'Elsa* señala que «Parmi les intertextes avoués (...) par le jeu de la mise en abyme, le texte mime son origine doublement métisse, dans la rencontre entre théâtre et du roman/poème: *La Comédie de Calixte et Mélibée*, acte premier de ce qui deviendra *La Célestine* ... et peut-être *Le Fou d'Elsa* (...). Quant à la Célestine de Rojas, elle se glisse dans le rôle de la vieille entremetteuse gitane, qui inventera la fausse Elsa. En contrepoint, la seule fidélité revendiquée est celle —paradoxe ou sacrilège— de l'amour. L'acte de foi ne peut être que 'méli-béen': 'Moi? Mélibéen je suis, et Mélibée adore, je crois en Mélibée, et l'aime seulement'».

Car il est mort à jamais comme tous les morts de la Terre
Comme tous les morts qu'on oublie en un tas de chiens étouffés

En *Le Fou d'Elsa*, Aragón culminó una reflexión teórica sobre la poesía vinculada a la literatura árabe, persa y occitana. El interés por esta última se inició antes de la ocupación. Las circunstancias históricas de Francia determinaron que las producciones de los poetas provenzales fueran el centro de su preocupación poética. De ahí surgió una poesía nacional que tuvo como finalidad «la fusion du Nord et du Midi». Años más tarde, la guerra de Argelia llevó a Aragón al estudio de la cultura islámica y, a través de España, según confesión del propio autor, entró en la intimidad del alma islámica (Aragón, 1964: 14). Pero su atracción por lo islámico no fue lo único que le fascinó de España; a lo largo de su dilatada obra y vida se interesó continuamente por aspectos de la cultura y las literaturas españolas, y *Le Fou* constituye el broche final. Fue una necesidad intelectual, pero también algo más íntimo como nos desvelan estos versos de «Le Roman inachevé» (Aragón, 1966: 120):

J'ai dans mes veines l'Italie
Et dans mon nom le raisin d'Espagne

Bibliografía

- Aragón, L. (1964): *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, París.
— (1966): *Le Roman inachevé*, Gallimard, París.
— (1980): *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, París.
Bencheikh, J. E. (1994): «Aragón dépossédé», *Faites entrer l'infini*, 14, 2-5.
Bismuth, H. (2000): «Construction d'un discours multiple et singulier», <www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/artikel/bismuth>.
— (2004): *Un poème à thèses: «Le Fou d'Elsa» d'Aragón*, Publications de l'ENS, Lyon.
Haroche, Ch. (1966): *L'Idée de l'amour dans «Le Fou d'Elsa» et l'œuvre d'Aragón*, Gallimard, París.
Labry, S. (1996): «Dialogue du poète et du mystique», en Ravis, S. (ed.): *Le rêve de Grenade*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 275-283.
Leoni, A. (1996): «Le poème des trois cultures», en Ravis, S. (ed.): *Le rêve de Grenade*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 31-39.
Majnûn (1984): *L'amour poème*, choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Éditions Sindbad, París.
Naderi, R. A. (1994): «Djâmi, une paternité littéraire persane dans 'Le Fou d'Elsa'», *Faites entrer l'infini*, 18, 14-15.
San Juan de la Cruz (1979): *Cántico espiritual. Poesías*, Alhambra, Madrid.
Wucher, M.-N. (1991): «De l'influence d'une légende», *Europe*, 745, 91-96.
— (1992): «1492, mort de Djâmî, quel sort pour l'amour et la poésie», *Faites entrer l'infini*, 14, 10-11.

L'abbé Mugnier, hier et aujourd'hui

Alberto Supiot Ripoll
Universidad de Valladolid

Introduction

Le 27 mai 1880, vers 14 heures, une cérémonie se tient à Ville-d'Avray, en Seine-et-Oise, au bord de l'étang: sous une tente ornée des couleurs du drapeau tricolore, le maire et autres autorités républicaines procèdent à l'inauguration d'un monument en l'honneur de Corot, mort cinq ans auparavant. Depuis 1848, en effet, Corot expose au Salon une vue de Ville-d'Avray, où il avait installé un atelier dans la maison achetée par son père vers 1815. Le public assistant devait être réduit aux habitants de la commune, reconnaissants à l'artiste qui avait rendu Ville-d'Avray célèbre et, sans doute aussi, à quelques-uns de ces peintres impressionnistes qui continuaient de faire figure de révolutionnaires et qui, comme Camille Pissarro ou Berthe Morisot, reconnaissent en lui leur maître. Dans cette fête républicaine et artistique, pourtant, un personnage inattendu s'est glissé, non sans quelque remords. C'est un jeune prêtre de 27 ans, vicaire à Saint Nicolas des Champs, près des Halles, à Paris, et qui, de son aveu même, a quitté un office avant la fin pour assister à l'hommage à Corot. Au milieu de ce rassemblement, formé pour la plupart par «des modestes blouses bleues», Arthur Mugnier se sent à l'écart. Son regret est de ne pas pouvoir participer, en tant que prêtre catholique, à la *chose publique*. Les opportunistes au pouvoir entreprenaient en ces années-là de fonder la République sur des mesures destinées à enlever tout pouvoir à l'Église: loi des associations, expulsion des jésuites, lois scolaires, etc. L'abbé Mugnier, présent en un lieu où il sent qu'il n'a rien à faire, exprime son regret de la façon suivante dans son *Journal*: «Nous prêtres, nous clergé, nous Église, nous sommes bien en dehors de tout ce qui se fait, dans la société, de littéraire et de poétique et d'artistique» (Mugnier, 1985: 28). Ce n'est pas dans un esprit vindicatif qu'il exprime cette pensée, et il voit bien que la République est déjà bien installée comme régime en France. Le 7 mars de cette même année il déplore cette absence d'entente entre républicains «intelligents» et catholiques et en attribue la responsabilité à l'Église: «Pourquoi n'avons-nous pas tenté de nous rapprocher de ces hommes si admirablement

doués, qui se déclarent aujourd'hui par la parole et par la plume, nos irrécyclables ennemis?». Et il décrit ainsi la situation actuelle du prêtre qui est la sienne: «On ne lui ouvre aucun horizon qu'il puisse fixer de ses regards éblouis et ravis. On le laisse seul avec ses abstractions mystiques, ses souvenirs de séminaire, ses impuissances présentes, ses incapacités dérobées» (*Journal*: 28).

Tout Mugnier est dans cet épisode. Homme d'Église, remplissant ses devoirs mais ne faisant pas un monde des quelques entorses qu'il se permet, amateur d'art et de littérature au point de se demander si ce ne serait pas là sa vraie vocation, homme de son temps regrettant les différends entre la hiérarchie catholique et les républicains qui l'empêchent de participer pleinement à la vie politique et intellectuelle du jour, ne craignant pas, bien au contraire, de se mêler au *profanum vulgus* et de se livrer à l'une de ses grandes passions, l'observation, l'abbé Mugnier nous permet de regarder autrement cette période d'une énorme importance qui va de la fin de l'Empire à la Seconde Guerre Mondiale.

La trajectoire vitale de l'abbé Mugnier est par elle-même étonnante. Rien dans ses origines ne le prédestinait au rôle qu'il serait amené à jouer dans le gratin social et littéraire de 1900 à 1939. À partir d'un certain moment, il connaîtra tout le monde et tout le monde le connaîtra. Il deviendra l'ami intime de la princesse Bibesco, fréquentera le salon d'Anna de Noailles, sera l'invité du docteur Le Savoureux à la Vallé-aux-Loups, etc. Il assistera à la première projection du film de Buñuel, *L'Âge d'or*. Il deviendra aussi l'ami de Cocteau et il lui arrivera même de croiser, dans l'escalier de l'immeuble où il habite, Lénine, alors que celui-ci est exilé à Paris.

Les préférences de l'abbé Mugnier se porteront sur deux sortes de personnages: les auteurs littéraires et les femmes du monde. En ce qui concerne le monde des lettres, c'est Huysmans qui constitue sa carte de présentation. L'anecdote est connue: un jour de 1891, Berthe Courrière, la maîtresse de Rémy de Gourmont, vient trouver l'abbé dans sa sacristie et lui dit que le romancier Huysmans cherche à lui parler. Curieux comme il est des choses concernant la littérature mais soucieux aussi des tâches de son ministère, il s'empresse de le recevoir. Le romancier naturaliste lui dit avoir des «atavismes religieux» et qu'il souhaiterait faire une retraite à la Chartreuse où dans un autre lieu de recueillement. La démarche de Huysmans fait partie de la première vague de conversions au catholicisme d'intellectuels qui se sont produites entre 1885 et 1935, et qui ont été étudiées par F. Gugelot (Gugelot, 2002). Parmi ces convertis célèbres il faut compter François Coppée, Paul Claudel, Charles de Foucault, Ferdinand Brunetière, pour ne citer que quelques-uns parmi les précurseurs. Ces conversions, et particulièrement celle de Huysmans, feront l'objet d'une polémique à laquelle Mugnier n'échappera pas. Le vicaire de Saint Nicolas est tout de suite conquis par le romancier qu'il décrit le soir même de la rencontre par ces mots: «Huysmans est un humble et un sincère» (*Journal*: 59). Il lui propose donc de passer quelques jours à la Trappe d'Igny, où lui même a l'habitude d'aller se retirer, tout en

l'avertissant qu'il s'agit là d'un endroit qu'il risque de trouver quelque peu austère. Huysmans acceptera la proposition et c'est à partir de ce moment qu'une amitié durable (en fait jusqu'à la mort de l'écrivain) se lie entre les deux hommes. La postérité consacra l'abbé Mugnier en tant que convertisseur de J.-K. Huysmans. Pourtant il niera à plusieurs reprises avoir droit au rôle qu'on lui attribue. Convertisseur ou pas, c'est bien à Huysmans que Mugnier doit son entrée dans la Littérature. Il y est d'ailleurs entré d'une façon toute littérale et littéraire, puisqu'il lui arrivera à plusieurs reprises d'être le modèle de personnages de fiction, tous des abbés, sous les traits de qui on n'a pas de mal à le reconnaître¹. Bientôt il sera tellement habitué à se voir figurer dans des romans que, lorsque Lucien Daudet fait paraître en 1910 *Le Prince des Cravates* où il est question de «l'évolution incroyable» de l'auteur et d'un certain prêtre qui en serait la cause, Mugnier note: «J'espère bien que ce prêtre n'est pas moi» (*Journal*: 193).

Du monde des lettres, Mugnier passe bientôt dans le monde tout court. Et c'est cette entrée en société, sa fréquentation du Faubourg Saint-Germain, qui lui ont valu une solide réputation d'homme frivole, d'amuseur que l'on se dispute dans les dîners, etc. Cette réputation il la connaît et il l'accepte, comme le note Léautaud dans son *Journal littéraire*: «L'abbé sait bien le rôle qu'il joue, chez tous ces gens chez lesquels chaque jour il va déjeuner ou dîner. Le rôle d'une curiosité. On l'invite pour son esprit, ses anecdotes, sa connaissance de mille gens et de leurs petites histoires, tout ce qu'il a vu et entendu dans sa vie. Il le sait bien» (Léautaud, 1986: II, 674). Les bons mots de l'abbé sont restés célèbres: il ne peut pas s'empêcher d'en dire et il s'en montre souvent satisfait dans son *Journal*. «Ton léger, badin presque, l'abbé arrondit toujours les angles, rapporte les jolis mots plutôt que les vilains, ignore les méchancetés», c'est ce qui est affirmé dans une recension du *Journal* parue sur le web². Tout le monde ne devait pas les trouver si arrondis que cela, les angles, puisque Léautaud lui-même ne se sent pas très rassuré devant l'abbé Mugnier: «L'abbé s'amuse toujours un peu avec moi sur le chapitre littéraire. Il veut me faire dire ce que je pense de celui-ci, de celui-là. Il a encore joué ce jeu aujourd'hui à déjeuner. Je lui ai dit, en riant, sans répondre à sa question, et en disant non de la tête: 'Je me méfie de vous'» (*Journal*: 675).

C'est ça, l'abbé Mugnier? Ce n'est que cela? La publication en 1985 d'extraits du *Journal* et celle tout récemment (2003) d'une biographie par G. de Diesbach risqueraient de renforcer quelque peu cette image. J. Grondeux (Grondeux, 2004) a reproché à de Diesbach une certaine légèreté et, surtout, le fait de méconnaître le contexte de Mugnier. L'auteur de cette note critique, historien des idées en France au XIX^e siècle et en particulier des idées religieuses, semblerait pencher pour une approche qui montrerait une plus grande complexité dans la personnalité de Mugnier.

1 Voir la liste de ces «avatars» de Mugnier dans de Diesbach (2003: 29-30).

2 <http://www.languefrancaise.net/dossiers/dossiers.php?id_dossier'82>.

Sans prétendre remplir ce manque en ce qui concerne le contexte dans lequel il faut replacer l'abbé Mugnier, il me semble qu'une lecture attentive du *Journal* fait ressortir des aspects inattendus et qui nous rendent sa figure, aujourd'hui, particulièrement proche.

Tout d'abord, il faut bien rappeler que l'édition du *Journal* dont on dispose n'est que fragmentaire. Le *Journal* de Mugnier est un de ces *journaux-fleuves* écrits au jour le jour, où l'on note tout, ce qui est important et ce qui le deviendra par la suite. Pour prendre un exemple parallèle et déjà cité, c'est le cas du *Journal littéraire* de P. Léautaud. Dans ces journaux tout est à prendre et rien n'est à laisser. C'est pour cela qu'on ne saurait que déplorer le parti pris de M. Billot, responsable de l'établissement du texte de Mugnier, lorsqu'il se justifie en disant que beaucoup de ce que l'abbé notait «reste trop proche du quotidien pour retenir l'attention du lecteur d'aujourd'hui» (*Journal*: 7). Cette décision, que l'on peut comprendre d'un point de vue éditorial, est d'autant plus regrettable que l'abbé lui-même, le 13 mai 1917, avoue avoir déjà procédé à une première sélection: «Trop d'éliminations dans le journal que j'écrivais», dit-il. Et il ajoute: «C'était une erreur. Trop de sélection et non fondée» (*Journal*: 310). Il faut se rappeler également les fameuses «Pape-rolles», notes prises sur le vif sur des bouts de papiers hétéroclites et qui constituent la base du *Journal* et qu'il serait du plus haut intérêt de voir publiées. Tous ces documents ont été utilisés par de Diesbach pour l'élaboration de sa biographie, mais une édition exhaustive des écrits de Mugnier serait la bienvenue.

Mugnier et la République

Dans cette communication, donc, je me propose de présenter ce que l'on pourrait appeler la modernité de l'abbé Mugnier. Aujourd'hui où les questions de laïcité, de tolérance, de démocratie même, sont à nouveau soumises à examen, il est bon de relire le *Journal* de Mugnier qui a été bien autre chose qu'un amuseur de qualité.

Si lorsqu'il avait jugé bon de se déplacer jusqu'à Ville-d'Avray il faisait preuve d'indépendance par rapport à un affrontement entre la République et l'Église qu'il jugeait stérile, il refera une démarche semblable lorsque deux mois après un évènement beaucoup plus compromettant pour un ecclésiastique de l'époque le fera sortir dans la rue et se mêler à la foule républicaine. Il note dans le journal: «Aujourd'hui, ou plutôt ce soir, veille du 14 Juillet, c'est-à-dire de la grande fête nationale qui sera la fête du drapeau, de la République française et aussi de l'Amnistie, je suis sorti pour voir quelques préparatifs de la fête» (*Journal*: 29-31). Il s'agit en effet, de l'instauration du 14 Juillet comme fête nationale. Ce 14 Juillet 1880 est donc le premier *14 Juillet*. Que représente le choix de cette journée comme fête nationale? Et d'abord quel 14 Juillet s'agit-il de remémorer: celui de 1789 et de la prise de la Bastille, symbole donc de révolte populaire contre le pouvoir absolu, ou celui de

l'année suivante, appelé «Fête de la Fédération» et qui symbolisera, lui, l'union des révolutionnaires dans une sorte de fraternité nationale? L'interprétation de cette date est donc polémique. Elle l'a été au moment même de son instauration. La République de 1880 semblait pencher plutôt vers 1790, dans l'idée d'en finir une fois pour toutes avec cette Révolution française qui, bien que nécessaire, pouvait à la longue devenir gênante, car prenant trop à la lettre l'idée de souveraineté populaire. Le peuple, de son côté, aurait plutôt la Bastille en tête. Et Mugnier de même lorsqu'il se pose la question: «Pourquoi a-t-on choisi le 14 Juillet? C'est à cause de l'anniversaire de la prise de la Bastille. 1789 et 1880 fraternisent. Les années ont beau s'accumuler, les souvenirs de la forteresse détruite demeurent. Le peuple des faubourgs connaît cette page de l'histoire de France, s'il en ignore toutes les autres. Comme il est vrai que la Révolution française dure toujours!» (*Journal*: 30).

Mugnier observe dans cette fête populaire beaucoup de détails qui la rattachent à des événements révolutionnaires, et non seulement ceux de 1789: «J'entends depuis des heures les pétards faire explosion. C'est un bruit assourdissant. Je crois entendre les mitrailleuses des Versaillais et des Communards ensemble» (*Journal*: 30). Remarquons cet *ensemble* qui réunit les combattants des deux bords et rappelle que, dans la volonté des républicains au pouvoir en 1880 se trouvait aussi le désir de faire du 14 juillet la fête de l'amnistie des communards. Volonté, donc, de donner à la fête nationale un sens inaugural et de ne plus regarder vers le passé, toujours dangereux, mais de se tourner au contraire vers l'avenir. Cette volonté est celle de l'abbé Mugnier également. Lorsqu'il décrit la fête, à laquelle il se mêle en civil, il met l'accent sur le côté éminemment populaire: «Le peuple de Paris est insatiable de feux de bengale dans les feuillages, de lanternes et de lampions éclairés, de feux d'artifice qui s'étalent en mille teintes vives et précieuses comme de magnifiques queues de paon» (*Journal*: 30). Et quand il décrit la place de la Concorde il est frappé par les nouvelles techniques d'illumination: «La place de la Concorde éclairée: guirlandes de feux de gaz se reliant les unes aux autres. Ça et là les points particulièrement éblouissants de la lumière électrique». Et Notre-Dame va symboliser le point de départ de cette France nouvelle dans laquelle il voudrait voir se confondre le passé monarchique et le présent républicain, tous deux rehaussés par les innovations techniques: «La cathédrale Notre-Dame était constellée de feux électriques qui faisaient saillir ses statues des rois et ses balustrades et ses roses et les faisceaux et les drapeaux qui l'ornaient par endroits d'une manière vraiment royale. Le drapeau tricolore s'harmonise bien avec les sculptures du Moyen Âge. Les bons vieux rois avaient un air penché, discret dans leur galerie de la façade. Ils semblaient se dire: est-ce que le président Grévy nous effacera tous par la splendeur des fêtes qu'il vient de donner au peuple républicain de Paris?». Et il finit par cette étonnante prière: «Notre-Dame, sauvez la République française».

Dans son périple dans le Paris en fête, l'abbé Mugnier se trouve place de la République devant la statue érigée en 1879: «Là se dresse l'immense statue de la République, la femme forte de 1880, qui tient à la main je ne sais quel

rameau d'or». Et il regarde le peuple s'attarder devant une maquette de la Bastille: «Tout près, sous une petite tente, en plein gazon, on pouvait admirer un modèle de la forteresse de la Bastille taillé dans le monument détruit en 1789. On se pressait pour voir et le peuple devait se livrer à des interprétations plus ou moins fautives au point de vue de l'Histoire». Cette ambiance de fête, si bien décrite par Mugnier, souligne, comme du reste le fait noter M. Ozouf (Ozouf, 1984: 136), l'absence de représentation de l'adversaire. La République semble donc bien consolidée.

Mais ceci n'empêche pas l'abbé Mugnier d'être, quatre ans plus tard, enchanté à la perspective d'avoir une seconde fête nationale: «Excellente et surprenante, l'initiative du député aveyronnais Joseph de Fabre à l'endroit de Jeanne d'Arc. 250 députés républicains ont signé une proposition de loi qui tiendrait à instituer une seconde fête nationale, le 8 mai. Et c'est la Pucelle qui en serait l'objet» (*Journal*: 39). Remarquons qu'il s'agit là d'une initiative républicaine, par un député républicain qui avait, l'année précédente, fait une autre proposition de loi interdisant tout mandat électif et tout emploi aux membres des familles ayant régné en France. Il s'agit en fait bel et bien d'un pas de plus dans les processus de récupération pour la République de la figure de Jeanne d'Arc qui, à cette époque, avait perdu son apostrophe pour faire plus peuple, ce qui lui a valu de ne pas être éliminée des manuels scolaires, comme ça a été le cas pour tout personnage religieux ou noble, à partir de 1905.

Je ne crois pas trop exagéré de montrer l'attitude de Mugnier dans les deux épisodes que je viens d'évoquer comme annonciatrice du mouvement de ralliement qui sera lancé par le cardinal Lavignerie et le pape Léon XIII, à partir de 1892. Pour les catholiques «ralliés», le coup de pouce fut la défaite boulangiste. Il est vrai que vers la fin des années 80 la politique républicaine montrait un certain essoufflement. Le boulangisme pouvait donc représenter un espoir pour tous les secteurs connus sous le nom de «syndicat des mécontents» (Boujou-Dubois, 1980), et dont faisait partie l'Église catholique. Mugnier avouera avoir été un moment attiré par Boulanger. Il ne sera pas longtemps dupe et lorsqu'il se rendra compte de la réalité du boulangisme, ainsi que de la personnalité même du général, il déchantera: «Que projetait donc [le général Boulanger]? Servir la royauté, l'Empire ou la République? À parler franc, il ne me déplaisait pas de voir surgir du nouveau à l'horizon de la politique. Et moi aussi, je répétais: 'La France s'ennuie'. Mais j'étais étonné et fâché qu'on s'épût d'un homme qui n'avait été que ministre, qui ne jouissait d'aucun illustre passé (...). J'aurais préféré une tout autre généalogie. Voilà pourquoi je n'ai pas pris à cœur l'affaire du boulangisme» (*Journal*: 55).

Mugnier, «touriste d'âmes»

Mugnier est, avant tout, un homme curieux. Curieux de tout, mais surtout de la nature humaine. Cette curiosité l'emporte même sur la curiosité litté-

raire: il s'est intéressé à Georges Sand et lui a voué un véritable culte avant même avoir lu ses livres (Diesbach, 2003: 87). En tant que prêtre il a à sa disposition un instrument merveilleux, une sorte de loupe qui lui permet de rentrer dans l'intérieur des hommes et des femmes et y fouiller à loisir. Il s'agit, évidemment, du confessionnal. «Quelle institution que la confession obligatoire», s'écrie-t-il le 22 mars 1894 (*Journal*: 79) après avoir passé sa journée à administrer ce sacrement. Dans le *Journal* il est beaucoup question de confession. Sans jamais trahir de secret, il notera volontiers des aveux qui n'en finissent pas de l'étonner. Encore une fois, on a voulu voir là un goût immodéré du cancan³. Certes, les anecdotes ne manquent pas, et racontées avec une admirable et naïve liberté. Il me semble toutefois nécessaire d'y regarder de plus près, car il est possible de trouver, sous cette apparence de légèreté, la profondeur systématiquement niée à l'abbé.

La plupart des cas de conscience, ou tout du moins, ceux que Mugnier retient et consigne dans son *Journal*, concernent la sexualité. La sexualité est, pour l'abbé Mugnier un mystère, et cela non seulement à cause de son état qui, pour d'autres, ne saurait pas constituer un obstacle. Mugnier est attiré par la femme, comme l'était son idole Chateaubriand pour qui c'était l'idée fixe. Se limitant d'abord à des amours qu'il appelle «littéraires» et à des pèlerinages qu'il conçoit comme autant de «voyages de noce»⁴, une fois introduit dans les milieux il approchera de la femme en tant qu'amie et confidente.

Mais sa curiosité porte surtout sur la sexualité non conforme aux conventions. Les renseignements concernant certaines pratiques lui viendront par deux conduits: le confessionnal et les gens de lettres, Huysmans surtout. À la lecture du *Journal* on sent bien que l'écrivain devait prendre un malin plaisir à raconter certaines choses à l'abbé. Celui-ci apprend ainsi avec un étonnement naïf que la *sodomie* «existe à Paris et tend même à se développer» et que les *sodomistes* «ne sont pas raffinés, mais des bouchers de la Villette, des forts de la Halle» (*Journal*: 94). Mugnier semble plus intéressé que scandalisé par ces renseignements: il en redemande d'ailleurs, surtout si les personnages impliqués appartiennent au monde littéraire. Ainsi, il se laisse raconter, toujours par Huysmans, la «luxure porcine» de Maupassant qui, un jour de débauche, se rendant en un lieu mal famé en compagnie de Flaubert et d'autres «se mit à poil et fit cinq fois la chose avec une femme», en ajoutant: «Les audaces lubriques de Maupassant charmaient Flaubert qui disait: 'Ça me rafraîchit'» (*Journal*: 98). Les auteurs mêmes les plus respectés de Mugnier et qui constituent ses références principales n'y échappent pas. À propos de son cher Chateaubriand il est frappé par le commentaire du libraire Champion au sujet de certains papiers de la baronne de Frénilly où il est dit

3 Dans la page web déjà citée, on peut lire ceci: «Le *Journal* est une façon d'atteindre ce que la vie interdit. Beaucoup de sexe évidemment, qui couche avec qui, qui est pédé (sic), etc.».

4 «Chateaubriand, Sand, Lamartine, etc. ont pris la place que les jeunes filles, les femmes auraient nécessairement occupée, si ma vocation eût été celle de tout le monde. Combourg, Nohant, Saint-Point, La Chesnaie n'étaient que des voyages de noce» (*Journal*: 81).

que le grand homme «n'a jamais été jusqu'au bout». «Il s'agit du Chateaubriand amoureux» précise l'abbé qui ne peut s'empêcher la remarque suivante, à compter parmi les *traits* qui l'ont rendu célèbre: «Mme de Frénilly était une de ces femmes de la Régence qui allait, elle, jusqu'au bout» (*Journal*: 236).

Mais si ces anecdotes sont sans doute curieuses et réjouissantes, et si elles font comprendre que beaucoup aient cédé à la tentation d'en rester là et de cantonner l'abbé Mugnier dans le commérage, il faut, je crois, leur donner une autre signification. Dans son activité de confesseur, Mugnier se pose le problème de la meilleure façon de s'y prendre et se montre innovateur: «Depuis quelque temps, je confesse beaucoup, beaucoup trop: jeunes filles, veuves, mères inquiètes, etc. (...) Consoler, orienter: mission du confesseur. Je n'ai des clients et de clientes que depuis que j'emploie la méthode personnelle. 'Vous avez des enfants?... Quel âge ont-ils?... Quel est le côté faible de votre vie?... etc., etc.' Dans ma candeur sacerdotale, je restais autrefois sur la réserve, recommandant seulement la vertu opposée aux péchés qu'on m'avait avoués. Il faut plus d'audace et entrer dans les âmes qui ne demandent qu'à être envahies et remuées», note-t-il le mardi saint de l'année 1891 (*Journal*: 59). Il dresse une véritable typologie des cas qu'il entend au confessionnal: «Tiraillements domestiques, entre femmes et beaux-parents; jeune fille qui ne peut pas s'entendre avec sa mère; épouse délaissée par son mari; mère qui adore ses enfants et qui voudrait en être extérieurement aimée; chrétienne tiède qui s'afflige de la médiocrité de sa vie; (...) âmes préoccupées du désir de plaire; (...) une jeune fille pour qui son frère éprouve un amour coupable» (*Journal*: 59). On peut retrouver là les problèmes relationnels qui hantent aujourd'hui, sous d'autres noms, les cabinets des psychothérapeutes. À la base de tous ces malaises Mugnier place la sexualité: «Je crois que l'instinct sexuel est l'explication de tout, presque tout en vient. La psychologie doit sortir de là, de cette double étreinte». Diesbach, qui note bien cette intuition, ne manque pas de faire le rapprochement avec Freud, «alors qu'[il] n'a pas encore fait parler de lui en France» (Diesbach, 2003: 20). S'il est vrai que l'abbé Mugnier ne connaît pas Freud lorsqu'il trouve que la psychologie doit prendre comme objet d'étude la sexualité, il en entendra parler en 1917: «La princesse [Soutzo] me reparlera d'un juif, docteur à Vienne, Freud qui a une théorie particulière: rêve, libération des conflits, etc.» (*Journal*: 309). On ne peut douter que les développements de la psychanalyse l'auraient intéressé au plus haut degré. Une des critiques qu'il adresse à la mentalité religieuse de l'époque est justement que soit absente, dans la formation du futur prêtre, toute approche psychologique: «Je pense souvent au peu de psychologie qui a présidé à notre formation sacerdotale. Ces messieurs nos directeurs parlaient toujours de l'amour des âmes. Que cela est abstrait! On ne connaît pas les âmes, sans les mœurs, la vie. Un poète, un dramaturge, un romancier connaissent mieux les âmes qu'un sulpicien» (*Journal*: 301).

La «méthode Mugnier» en confession ne se trouve donc pas trop éloignée des recherches psychanalytiques, le confessionnal tenant lieu de divan. Mais

pour Mugnier la confession représentait aussi l'approche de l'intimité féminine et de la sensualité, ainsi que l'occasion de confirmer la véracité des ragots dont il était friand: «Confessé Mme Hx», écrit-il le 29 avril 1912, «Elle m'a parlé de sa liaison avec G. de L. que je savais d'ailleurs. Et cette jolie femme m'envoyait ses péchés, à travers la grille, dans un doux parfum» (*Journal*: 241).

Conclusion

J'ai voulu laisser entrevoir, dans ces pages, la possibilité d'un autre Mugnier, témoin critique de son temps, féru de modernité et ayant le courage de rester fidèle à ses convictions. Je finirai par cette constatation, notée le 28 juin 1908: «Je vis au milieu des gens et des idées les plus contradictoires. Il faut que je sois protéiforme, sans désespérer. Rôle qui suppose de la souplesse et qui en donne, mais comment sauvegarder l'unité? Je suis l'abbé Pluriel» (*Journal*: 171).

N'est-ce pas là un aveu de vocation polyphonique?

Bibliographie

- Boujou, P. M. et Dubois, H. (1980): *La Troisième République (1870-1940)*, PUF, Paris.
- Diesbach, G. De (2003): *L'abbé Mugnier. Le confesseur du Tout Paris*, Perrin, Paris.
- Grondeux, J. (2004): «L'abbé Mugnier - Le confesseur du Tout Paris, de Ghislain de Diesbach», <www.parutions.com>.
- Gugelot, F. (2002): «Le temps des convertis, signe et trace de la modernité religieuse au début du XX^e siècle», *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 119, 45-64.
- Léautaud, P. (1986): *Journal Littéraire*, Mercure de France, Paris.
- Mugnier, A. (1985): *Journal de l'abbé Mugnier*, Mercure de France, Paris.
- Ozouf, M. (1984): *L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Gallimard, Paris.

Pour une polyphonie transversale. Le cas de Roger Caillois

Tomasz Swoboda

Université de Gdańsk

«Poète, romancier, essayiste, philosophe...», «académicien» parfois, si le temps le permet... Les élèves surtout sont habitués à négliger, souvent à raison, ces *incipit* biographiques, qui ne disent rien de plus que tel ou tel écrivain a écrit ceci ou cela, poème, roman ou traité. Cependant, dans le cas de Roger Caillois, ce type d'introduction ne se limite pas à énumérer les formes que cet écrivain a utilisées dans ses écrits; chez Caillois, en effet, la forme, ou plutôt les formes —le pluriel nous sera plusieurs fois indispensable—, mènent presque directement au fond, elles suggèrent, font sous-entendre la pluralité des voix: la polyphonie. Qui plus est, chez l'auteur des *Pierres*, la liste des genres littéraires n'épuise nullement la liste des domaines auxquels sa contribution n'était pas la moindre. Pour illustrer cette thèse, il suffit de rap-peler une erreur —mais est-ce vraiment une erreur?— des éditeurs anglais qui, en préparant la «jaquette» de leur édition de *Méduse et Cie*, ont qualifié son auteur de «distinguished French biologist» (Dorst, 1991: 230). Toutefois, le présent travail n'aura pas pour but de vérifier ou prouver la maîtrise scientifique de Roger Caillois; il s'agira plutôt de voir comment son recours à d'in-nombrables formes, domaines et sciences réalise les principes de sa pensée, rend possible son développement et accomplissement. Notre tâche consis-tera donc à regrouper des thèmes et des traces pour discerner les mécanismes de leur fonctionnement dans les textes, en d'autres termes: à remonter le fleuve pour décrire ses sources¹. Nous essayerons de formuler moins les

1 Toutefois, il n'est pas nécessaire de suivre l'ordre chronologique dans l'un ou l'autre sens; Caillois lui-même avoue plusieurs fois que ses textes abordent toujours les mêmes thèmes, si loin qu'ils soient des obsessions dont parle Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Il dit par exemple dans l'«Argument» des *Approches de l'imaginaire*, recueil qui rassemble ses premiers textes: «Il m'est impossible de ne pas reconnaître dans ces lignes l'ébauche de la théorie du fantastique naturel, de l'imagination juste, de l'obligation pour affirmer la légitimité de la poésie, d'admettre l'existence d'un monde fini et dénombrable, donc redondant (...), **que je devais beaucoup plus tard essayer de formuler**» (Caillois, 1990: 12; c'est nous qui soulignons).

thèmes précis, tels que les voit l'écrivain, que quelques orientations majeures de sa pensée, en commençant par le constat, très fréquent chez lui, de la multiplicité —des mondes, des langages ou de quoi que ce soit— qui permet quand même d'envisager les possibilités d'unir: c'est là qu'apparaissent des ressemblances et des identités. L'activité privilégiée de Caillois consiste donc à lier, à établir une cohérence ou même une unité: unité transversale. Celle-ci étant unité en mouvement, force est d'examiner, à la fin, le mouvement lui-même, c'est-à-dire toutes sortes de passages et de traversées qui peuplent les textes de Roger Caillois.

Chez Caillois, le vide originel ne dure qu'un moment: l'état de potentialité, un trou qui attend à être rempli —ces situations sont pour Caillois un paradis perdu plutôt que la réalité. Il en parle dans son entretien avec Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven, en évoquant sa jeunesse sans lecture, période «d'analphabétisme prolongé» (Caillois, 1981: 11) à laquelle il est impossible de revenir, ce qui n'empêche pourtant pas de la considérer comme idéal dont il faut essayer de s'approcher. Cette espèce de pureté est mise en contrepoint avec la période suivante, celle de la lecture dont il dit: «J'emmagasinais des connaissances qui ont fini par m'effrayer» (1981: 11). On peut voir dans cette constatation les traces du premier contact avec cette pluralité qui est inhérente au monde tel qu'il est perçu ou conçu par Caillois et décrit dans ses textes qui ne cessent d'en rendre compte. Ainsi, dans *Les Jeux et les Hommes*, parle-t-il d'«un monde essentiellement mouvant, dont les données sont pratiquement infinies, et, d'autre part, se transforment sans cesse» (1967: 10)². Lors de nombreuses rencontres avec ce monde se forge un des principes de la pensée de Caillois, celui qui se trouve explicité dans *Le fleuve Alpbée*: «Il me semblait que j'étais obligé à mon tour de conformer mes démarches aux sursauts et à la diversité du monde où je déplaçais sans cesse, tout en la poursuivant, la chimère d'une solidarité sans discordance, à la fois stable, sereine et vécue» (1979: 178).

Pourquoi est-ce la chimère? Or, premièrement, le monde de Caillois est un monde où la relation des mots aux choses est, sinon bouleversée, du moins mise en question. Il s'agit surtout de la primauté des mots sur les choses,

2 De même, dans un de ses textes sur la science-fiction, il déploie la vision du temps et de l'espace présentés dans ce type de littérature qui, à vrai dire, ne diffèrent pas beaucoup du réel présenté dans l'œuvre de Caillois: «L'étendue est savamment disjointe, multipliée, peuplée de distorsions et d'anastomoses par des émules de Moebius. Elle n'est ni homogène, ni bidimensionnelle, ni équipollente. (...) Le temps, de son côté, apparaît fluide, malléable, extensible ou rétractile. (...) Il est aussi bien cyclique que linéaire ou, à l'occasion, itératif comme la spire d'un disque usé» (1987: 198). Faut-il voir dans ce passage l'ironie d'un scientifique naturaliste si Caillois lui-même analyse la conception du temps cyclique chez son écrivain préféré (1978: 218-229) et si selon lui «la spire constitue par excellence la synthèse de deux lois fondamentales de l'univers, la symétrie et la croissance» (1960: 13)? C'est la même multiplicité, hétérogénéité et fluidité du monde qui, d'après lui, empêche au marxisme —qui ne l'attirait que périodiquement— de «rendre compte des différentes forces qui travaillent en profondeur la société» (1970b: 8), celle-ci faisant elle-même partie de cette diversité.

idée instaurée par la modernité, que Caillois s'efforce de rejeter au profit de la pensée «traditionnelle» (Caillois, 1981: 12). Mais l'attitude qui veut faire du réel une «garantie-or» (Caillois, 1981: 12) risque d'enfoncer la pensée dans un autre abîme, cette fois non celui de la profusion des mots mais des choses, ce qui revient à peu près au même.

C'est un monde qui effraie et fascine à la fois: monde essentiellement sémiotique qui demande à être déchiffré: «Au lieu, dit-il dans l'Introduction» à *Au cœur du fantastique*, d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à déchiffrer, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme» (Caillois, 1976: 71). Mais la dispersion de l'indéchiffré rend son décodage presque impossible, d'autant plus que le sujet éprouve une attirance irrésistible envers les éléments découverts l'un après l'autre, sans véritable plan: «Un nouveau signe attire mon attention, une surprise me tire soudain par la manche», dit Caillois dans *Le fleuve Alpbée* (1979: 171). Cette situation devient encore plus difficile au niveau du langage où «chacun veut avoir un langage à soi, et alors, plus il est à soi, moins il est compréhensible» (Caillois, 1981: 14), l'écriture étant «le véhicule privilégié de cette multiplication des mondes» (1981: 14). Comment remédier à cette incompréhensibilité qui émerveille et hypnotise? Là, deux possibilités s'esquissent: soit résister à l'attraction du nouveau et se concentrer sur un signe, un domaine, soit chercher à lier les différentes données pour rendre compte de la multiplication plutôt que l'accroître. Le choix de Caillois est évident.

Stéphane Massonet, auteur de l'étude qui a inspiré une grande partie de nos réflexions, a très bien caractérisé la démarche de cet «homme labyrinthique» qui consiste à osciller «entre l'unité et la multiplicité» (Massonet, 1998: 10) même si cette activité comporte un grand risque qui résulte de son ancrage profond dans le réel. En effet, comme le constate, à juste titre, le critique, «l'écriture qui tente de rendre compte d'une telle logique de l'imaginaire n'échappe pas à ce qu'elle tente de décrire» (Massonet, 1998: 76), par conséquent, elle est elle-même menacée de dispersion. L'objectif premier de Caillois sera donc de s'opposer à cette dilatation des choses.

Cet effort passe le plus souvent par la voie des analogies. Celles constatées, par exemple, entre «cristallisation idéogrammatique» qui s'effectue dans le domaine du rêve, et «phénomènes de sursaturation» connus en chimie, analogies qui «deviennent spécieuses quand on leur demande plus que les modestes et empiriques services d'éclaircissement réciproque qu'elles peuvent rendre» (Caillois, 1990: 23). Ce sont aussi des parentés qui s'appuient sur des règles pareilles, ainsi les dissymétries repérées dans les sociétés, dans l'architecture et dans la rhétorique, qui contribuent à la fois à la différenciation des formes dans le cadre de chaque domaine et à la ressemblance entre les domaines différents et en même temps similaires (Caillois, 1976: 278-280). En conséquence, rien de surprenant que les parties du monde les plus distantes l'une de l'autre semblent s'approcher, et que l'opposition traditionnelle entre deux pôles de l'intellection humaine, le poétique et le réel, devient «dif-

ficilement défendable» (Caillois, 1990: 17)³. Après avoir constaté que tout se ressemble, il ne reste qu'à lier les éléments correspondants afin de faire un pas suivant vers le «bout de l'énigme».

Là, la structure seule ne suffit pas; l'essentiel réside dans l'activité dont Caillois parle à propos du règne minéral: «S'il est des injonctions absolument générales, on doit en retrouver la marque ou l'influx en chaque corridor de l'immense dédale» (Caillois, 1979: 173). Cette phrase propose déjà une sorte de méthode, si implicite qu'elle soit: confronté par «l'immense dédale», le sujet est tenu de noter des ressemblances, ce qui résume l'étape précédente, et de prendre en considération l'ensemble de données, ce qui annonce l'étape suivante. Qui plus est, le dédale étant composé de parties apparemment incongrues, «seul l'emploi simultané de méthodes différentes permettra par la comparaison des résultats d'arriver à quelque certitude» (Caillois, 1990: 16). Autrement dit, force est de «réconcilier l'Homme de Savoir et l'Homme de Désir» (Lambert, 1991: 9) et de chercher une cohérence⁴.

C'est à l'échiquier de jouer le rôle d'«emblème d'une recherche systématique sur les possibilités de l'esprit» ou d'«espace géométrique qui souligne la cohérence d'une telle recherche» (Massonet, 1998: 45). Poursuivie notamment dans ses *Cases d'un échiquier* (Caillois, 1970a), l'idée de la cohérence

3 Une question vient tout naturellement à l'esprit: à qui sont ces rapprochements, à la nature ou plutôt à Caillois lui-même? Ou bien, pour éviter le risque de personnification, sont-ils à Caillois-scientifique ou plutôt à Caillois-poète? La question n'en reste pas moins mal posée. Pourquoi, en effet, soustraire l'auteur du *Fleuve Alphée* aux lois qu'il considérerait lui-même comme valides pour tout l'univers? Autrement dit, pourquoi rétablir, contre son gré, l'opposition entre le poétique et le réel et nier par cela les racines mêmes d'une polyphonie intrinsèque à cette pensée? Que cette phrase de son œuvre autobiographique disperse le reste des doutes qui n'étaient pas les siens: «Je ne doutais pas, dit-il, mais je ne m'étonnais pas non plus, que les couleurs, les parfums et les sons se répondent, encore qu'il ne m'importât pas beaucoup que les voyelles eussent ou non des couleurs» (1979: 165). Caillois reprend cette idée dans l'interview qu'on a déjà évoquée, donnée trois semaines avant sa mort, où il propose une vision du monde comme «système d'échos» (1981: 15), peuplé de «formes qui se correspondent, se ressemblent» (1981: 17) où «il y a forcément des coïncidences, des répercussions, des séries» (1981: 18).

4 On pourrait objecter ici que nous glissons subrepticement du contenu vers la forme. Toutefois, il semble que c'est la forme qui remplit souvent, chez Caillois, la fonction de contenu. Pour justifier cette thèse, faut-il avoir recours aux mots qui ressemblent beaucoup à ceux de Caillois mais qui sont de Jacques Rousset pour qui «il n'y a de forme saisissable que là où se dessine un accord ou un rapport, une ligne de forces, une figure obsédante, une trame de présences ou d'échos, un réseau de convergences» (Rousset, 1995: XI-XII)? Or, ces échos et convergences sont, peut-être, encore plus que les pierres ou le fantastique, ce qui constituait une «figure obsédante» de Caillois, cette «forme» qui régit la «signification». D'autant plus que, comme le constate Laurent Jenny, «la systématisation a toujours été chez Caillois l'objet d'un culte purement volontariste» (Jenny, 1991: 359). Effectivement, comment ne pas prêter attention aux propos si extrêmement formalistes —qui restent, pourtant, très loin du formalisme triomphant du XX^e siècle— que celui de *Naissance de Lucifer*: «À mesure que la connaissance devient plus exigeante et prétend pénétrer davantage son objet, les questions de méthode passent au premier plan, l'organisation du savoir devient plus importante que sa matière même, on s'attache à comprendre jusqu'à la marche de la compréhension» (Caillois, 1992: 63)?

reste chère à Caillois à travers toute son œuvre, le système de sa pensée ayant toujours tendance à orchestrer les données. En effet, le principe de déchiffrer le monde n'est réalisable que dans la mesure où tous les éléments constitutifs de celui-ci entrent en rapport les uns avec les autres. «Isolés, ils n'avaient pas grand sens», dit Caillois à propos de ses travaux regroupés dans *Approches de l'imaginaire* (1990: 7). Dans le cadre de l'un de ces travaux, il propose une conception de la «science parfaite» qui «ne serait autre que la conscience effective de la cohérence multiple des éléments de l'univers» (1990: 20), conscience qui est bel et bien celle de Caillois lui-même. En tant qu'auteur de *Les Jeux et les Hommes*, il voit le monde sous la forme d'une machine, c'est-à-dire d'«un puzzle de pièces conçues pour s'adapter les unes aux autres et pour fonctionner de concert» (1967: 13). Il ne faut pourtant pas en déduire une vision mécaniciste de l'univers: rien de plus faux. Les jeux sont toujours divers: si l'un «est strict assemblage et parfaite horlogerie», l'autre doit être «élasticité et marge de mouvement» (1967: 13). L'une des prémisses de la cohérence, c'est, tout naturellement, l'équilibre qui s'apparente à l'unité.

Or, de la cohérence à l'unité, il n'y a qu'un pas. «Dès le début, dit Jean Starobinski, il y eut concurrence, dans les écrits de Caillois, entre un dualisme combatif (...) et un monisme pacificateur» (Starobinski, 1981: 95). Nous dirions plutôt, au lieu de «dualisme», «pluralisme», et pas forcément combatif. En effet, la vision du combat suppose un hiatus irremédiable et, par conséquent, le choix de l'un des deux termes opposés; cependant, chez Caillois, il s'agit moins d'un hiatus que d'un chiasma, au sens que confère à ce mot Merleau-Ponty, c'est-à-dire d'une coexistence sur le mode d'enchevêtrement, d'entrecroisement (Merleau-Ponty, 1964). C'est de cela dont parle Caillois dans son livre autobiographique: «À la fois par conviction profonde et par entêtement, je donnais décidément la préférence dans mes recherches au caractère unitaire du monde. C'est toujours lui que j'avais en vue et à lui que je souhaitais aboutir» (1979: 163). C'est aussi cela qui l'a distingué le plus de son compagnon, Georges Bataille, et qui lui a attiré la critique de ses maîtres, Marcel Mauss et Raymond Aron (Hollier, 1995: 85-86), même s'il ne s'agissait jamais, chez Caillois, d'une unité autoritaire ou totalisante. Bien au contraire, c'est une unité qui, comme l'observe Stéphane Massonet, «ne postule aucune transcendance, mais fait indéfectiblement signe vers la clôture des jeux sur son immanence. Elle n'élabore pas l'homogénéité du réel, mais plutôt l'espace de ses ruptures, de ces sauts qui induisent le repérage de ses répétitions» (Massonet, 1998: 43). Ceci dit, il faut enfin réfléchir sur la nature de la raison qui a conçu ce genre de polyphonie universelle.

La notion de raison n'apparaît chez Caillois que très rarement. La «raison» de cette absence est le fait que l'écrivain considère la raison comme «somme des opinions reçues et des erreurs acquises», et par cela l'oppose à la cohérence, «système d'idées liées, mouvantes, dévorantes» (Caillois, 1981: 23). Pour ne pas être contre son gré, il faut sans doute nuancer, comme le fait Massonet, et multiplier —à la manière de Caillois— des sous-espèces de la raison.

Il suffit de rappeler ici le «surrationalisme» bachelardien avec «sa puissance de divergence, sa puissance de ramification» (Bachelard, 1988: 86; Massonet, 1998: 34) qui mène presque directement aux sciences diagonales de Caillois, réalisation parfaite de ce genre de raison, dont l'essentiel semble quand même résider ailleurs: non pas dans le «sur-» mais dans le «trans-» ou «inter-».

En effet, ce genre de raison ou de rationalisme qui semble inhérent aux écrits de Roger Caillois, notamment à sa conception de sciences diagonales, propose une sorte de polyphonie rationnelle qui consiste à passer d'une forme de raisonnement à l'autre pour mieux saisir les ressemblances. Pour ce qui concerne les différences, l'auteur de *L'Homme et le Sacré* ne les abolit jamais contre les faits, tout en niant l'idée d'autonomies complètes. Le local n'y existe que dans la mesure où il se prête à être traversé par une pensée qui n'hésite pas à aborder des domaines contradictoires et hétérogènes. C'est pourquoi aux notions de «diagonalité» et d'«obliquité», si chères à Caillois, il convient d'ajouter celle de «transversalité», d'ailleurs utilisée par Foucault dans le contexte de l'unité⁵. Par cela, nous explicitons une parenté dès lors évidente entre la raison présente dans les textes de Roger Caillois et celle dont parle Wolfgang Iser dans son travail *Notre modernité postmoderne* (1998). Pour le philosophe allemand, la raison d'aujourd'hui —raison transversale— est une «faculté d'unir et de glisser entre les différentes formes de rationalité» (Iser, 1998: 405), «faculté métarationnelle mais qui procède de façon in-terrationnelle» (Iser, 1998: 420). Le contexte postmoderne de «sveltezza» (Iser, 1998: 439) mis à part, les deux pensées, celle de Caillois et celle de Iser, se rencontrent, se superposent, pour faire de Caillois le héraut d'un nouveau type de rationalité: rationalité transversale. Elle s'exprime chez Caillois par l'image de l'échiquier qui «montre les relations diagonales qui se recoupent entre le rêve, la fête, la poésie, les insectes, les minéraux, le voyage, la fiction» et qui «permet à l'architecture de l'œuvre de mimer celle de l'univers» (Massonet, 1998: 46).

Conclure par cette image, ce serait pourtant fausser un peu la pensée de Caillois. En effet, il est, dans son œuvre, une autre image symbolique, qui invite à en déplacer le centre de gravité: il s'agit du labyrinthe qui, «avec ses couloirs infinis et ses pans de ténèbres, met en déroute toute méthode» (Massonet, 1998: 9). Stéphane Massonet précise que dans la perspective labyrin-thique, la méthode doit être entendue comme «met-hodos», «une mise en chemin»: «Elle devient méthodes ou attitudes méthodiques qui ne se forgent pas

5 «L'unité, ici, est transversale. L'unité de l'univers coupe les niveaux d'organisation de l'univers pour en redistribuer l'explication» (Foucault, 1966: 141; Massonet, 1998: 213). Il est assez étonnant que Judith Schlanger répète ce fragment de *Les mots et les choses* non seulement sans indiquer sa source mais aussi sans guillemets, ce qui n'empêche pas l'auteur de mener une belle analyse de la dissymétrie transversale: «Ce qui est isolé ainsi —réseau, loi, syntaxe— est général au sens où sa validité est générale: la dissymétrie ne porte pas sur un seul plan, n'est pas limitée à un seul niveau, puisqu'on la retrouve, reconnaissable, dans des domaines très différents. Elle est un axe transversal» (Schlanger, 1991: 424).

sur le seuil du dédale, avant de franchir l'entrée de l'édifice, mais se déploient dans le cheminement même du labyrinthe, confondant ses pas avec les chemins à sens multiples» (Massonet, 1998: 10). Nous reprenons cette idée d'autant plus volontiers que Caillois parle souvent de toutes sortes de «continuités» et de «transitions» non seulement dans le contexte de la cohérence transversale mais aussi —en passant du philosophique au poétique— en trouvant pur et simple plaisir du mouvement de la pensée: «Aventureuse, mon imagination s'engage dans l'ancien sentier qu'elle a naguère parcouru non sans délectation cachée» (Caillois, 1991: 36). C'est le même sentiment qui le pousse à appeler *Les Traces* «sorte de capricieuse excursion» (1976: 23) et surtout à écrire *Le fleuve Alphée*. Retraçant le parcours de toute sa vie intellectuelle, Caillois y opère une espèce de voyage dans le labyrinthe temporel qui rappelle vivement celui de sa pensée même:

Je me représente ces courants comme des rivières résurgentes s'enfonçant sous le sol, puis réapparaissant à la surface dans des contrées éloignées sous un climat différent, à l'occasion glacé ou torride. Leur eau se trouve à la fois filtrée et enrichie. Il s'agit toujours de la même eau, mais personne ne songe à en imaginer la continuité secrète. (Caillois, 1979: 166)

Ainsi la transversalité cesse d'être le principe premier de la rationalité pour devenir, plus généralement, une façon d'être, un mode d'exister, la méthode devenant effectivement «met-hodos», mise en chemin. Chemin qui peut mener nulle part, qui peut avoir la forme d'un labyrinthe ou d'un échiquier, mais qu'il faut, à tout prix, à toute force, parcourir.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1988): *La Philosophie du Non*, PUF, Paris.
- Caillois, R. (1960): *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris.
- (1967): *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris.
- (1970a): *Cases d'un échiquier*, Gallimard, Paris.
- (1970b): «Entretien avec Gilles Lapouge», *La Quinzaine Littéraire*, 97, 6-8.
- (1976): *Cohérences aventureuses (Esthétique généralisée, Au cœur du fantastique, La dissymétrie)*, Gallimard, Paris.
- (1978): *Rencontres*, PUF, Paris.
- (1979): *Le fleuve Alphée*, Gallimard, Paris.
- (1981): «Les dernières énigmes de Roger Caillois. Entretiens avec Hector Bianciotti et Jean-Paul Enthoven», in *Roger Caillois. Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou et Pandora Édition, Paris, 11-25.
- (1987): *Obliques* précédé de *Images, images...*, Gallimard, Paris.
- (1990): *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Paris.
- (1991): «Yggdrasil stupéfié», in Lambert, J.-Cl. (éd.): *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*, La Différence, Paris, 34-37.

- (1992): *Naissance de Lucifer*, Fata Morgana, Montpellier.
- Dorst, J. (1991): «Roger Caillois naturaliste», in Lambert, J.-Cl. (éd.): *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*, La Différence, Paris, 230-245.
- Foucault, M. (1966): *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- Hollier, D. (1995): *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Gallimard, Paris.
- Jenny, L. (1991): «La fêlure et la parenthèse», in Lambert, J.-Cl. (éd.): *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*, La Différence, Paris, 350-361.
- Lambert, J.-Cl. (1991): «Présentation», in Lambert, J.-Cl. (éd.): *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*, La Différence, Paris, 7-9.
- Massonet, S. (1998): *Les labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, L'Harmattan, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1964): *Le visible et l'invisible; suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris.
- Rousset, J. (1995): *Forme et Signification*, José Corti, Paris.
- Schlanger, J. (1991): «Vestiges de rien: le monde selon Caillois», in Lambert, J.-Cl. (éd.): *Roger Caillois. Les Cahiers de Chronos*, La Différence, Paris, 423-428.
- Starobinski, J. (1981): «Saturne au ciel des pierres», in *Roger Caillois. Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou et Pandora Édition, Paris, 87-102.
- Welsch, W. (1998): *Nasza postmodernistyczna moderna* (trad. polonaise de Roman Kubicki et Anna Zeidler-Janiszewska: *Unsere postmoderne Moderne* [1991]), Oficyna Naukowa, Varsovie.

***Les vagabonds de l'écritoire* ou Mac Orlan à la recherche de son âme**

Ilda Tomas

Universidad de Granada

Étrange, fervente et fabuleuse contrée littéraire que celle de Pierre Mac Orlan où l'on goûte un paisible «commerce avec les ombres», où s'accomplissent des entrevues posthumes avec peintres, poètes et écrivains, où surgissent de singuliers «visiteurs du soir», personnages issus de divers romans, ceux de Goethe, Dickens ou Kipling!

Comment s'étonner alors que, continûment et massivement, se mêlent, se pressent, se bousculent dans tous ses textes Villon, Nerval, Stevenson, Restif de la Bretonne, Thomas de Quincey? Et ce n'est point hasard non plus si retentissent souvent les noms de Faust, Dick, Candide, Poil de Carotte...

Des nouvelles aux essais, des dédicaces aux préfaces, des épigraphes aux citations, des romans aux poèmes, cette œuvre contient tant de références littéraires que l'on pourrait en être gêné, voire y déceler comme une ostentation un peu naïve et même une puérile idolâtrie. D'autant que Mac Orlan ne cache pas ses préférences, affichant explicitement et avec délectation noms d'auteurs, de personnages, titres..., à savoir manifestant ouvertement toutes les formes d'intertextualité, depuis les indices sémantiques jusqu'aux démarcations par les signes typographiques (guillemets, italiques...).

De plus, pour lui, les textes désertent les rayons des bibliothèques pour «prendre l'air de la liberté» («Préface» de *Sous la lumière froide*, 1970: 16); ils projettent des «ondes», se creusent, s'ouvrent, suscitant le dialogue entre les héros, leurs créateurs, engendrant un climat insolite où l'écrivain évolue à l'aise parmi ceux dont il se sent proche.

Un tel surpeuplement, aussi fringant qu'envahissant, est bien évidemment heureux et Mac Orlan, loin de s'effacer, nous accueille et nous accompagne constamment, dans un véritable absolutisme de la présence dans la mesure où les autres participent à la substance de son œuvre et que les nommer, c'est déjà s'appréhender soi-même.

Ainsi, rien de plus mac orlanien que son évocation opiniâtre de François Villon qui travaille dans les profondeurs de son écriture: «J'ai rencontré Villon

dans les cabarets populaires et délicats où, sans doute, une inquiétude qui nous était commune, nous conduisait» (*Masques sur Mesure III*, 1971: 415).

Au premier abord, le rapprochement semble lointain. Quoi de plus dissemblable, en effet, que les études de l'un, à la Sorbonne, où il est reçu «maître ès arts» en 1452 et la formation d'un semi-autodidacte qui sera tour à tour, voire simultanément, dessinateur, peintre, journaliste, humoriste, globe-trotter! Difficile d'établir un parallèle entre un repris de justice et un bohème, rapin de Montmartre, entre la disparition du premier —on ignore ce que Villon, banni, est devenu et comment il a pu finir— et la longévité du second —Mac Orlan, né sous la présidence de Jules Grévy va vivre deux guerres mondiales, la IV^e République et les débuts de la V^e.

Pourtant, Mac Orlan a puisé chez Villon les idées forces de sa réflexion. C'est que, sensible aux décors qui s'accordent à sa vérité, sans cesse à la recherche d'identités signifiantes, il est perméable à tout un jeu d'associations, de reflets, de symétries malgré les divergences de visée, de registre ou d'intonation. Il explore ainsi, à travers le poète du *Lais*, les lieux de sa propre genèse, parce qu'il tient son univers pour un recueil de contenus déchiffrables et d'obsessions personnelles.

Ils ont eu la même formation affective et partagent une conformité d'épreuves et de hantises, celle qui vient de la rue:

À citer au hasard le titre des principaux chapitres de l'éducation sentimentale de mes bandes, j'entends sonner la petite cloche de Sorbonne quand elle arrêta la main qui écrivait les Lais. Quelle que soit la rareté du métal dans lequel nous sommes coulés et estampillés, nous sommes bien de la même bande, vagabonds de l'écritoire, aux souvenirs agressifs. (*Les Bandes*, 1970: 149)

Et Mac Orlan ne cesse de traverser les espaces que Villon a parcourus, d'en référer à l'histoire du poète qui épouse un trajet identique au sien: «Cet homme émouvant fut mon guide, quand, la nuit, je suivais le boulevard de la Chapelle, celui de Rochechouart...» (*Le Mémorial du Petit Jour*, 1971: 251). Les villes fréquentées par Villon restituent même son «odeur»; leurs habitants ressemblent étonnamment à ceux de l'époque et de l'entourage du poète: «Ils n'étaient pas très différents de ceux qui ornèrent le siècle de Villon d'une poésie farouche, précieuse et mélancolique» (*Nuits aux bouges*, 1970: 147).

Cet enracinement des poèmes dans une topographie particulière fait qu'il n'y a pas confrontation entre les deux auteurs mais reconnaissance, appropriation, voire identification et explicite le trouble de celui qui ne vit qu'à travers certains paysages qui lui permirent d'obtenir ses «parchemins, (...) licences des rues et des carrefours et le certificat d'études sentimentales sur les trottoirs et les chaussées de minuit» (*Sous la Lumière froide*, 1970: 16).

Mac Orlan discerne en Villon un double de ses émotions parce que, dans ces endroits, il a cohabité avec la misère, le monde de la nuit et de la prostitution, «la tiède promiscuité des tavernes et des filles»; ce qui réunit les deux poètes, c'est leur commun désarroi provoqué par la «faim, la pluie et [le] dé-

goût de soi-même» (*Montmartre*, 1970: 22), parmi les agents d'une civilisation nocturne et marginale.

Cette complicité expérimentale et émotionnelle engendre la thématique fondamentale de Mac Orlan, le fantastique social (dont Villon est, pour lui, le créateur): inquiétude apocalyptique dont on peut découvrir un reflet «derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête de respirer afin d'écouter. Le fantastique social n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée» (Préface à *Masques sur Mesure I*, 1970: 19).

Parce qu'ils sont en prise directe sur les rues chaudes, sur les rumeurs de l'ombre et du clair-obscur, où se confondent choses tangibles, remous infimes et forces secrètes, Villon et Mac Orlan effacent la distance temporelle, physique et psychique qui pourrait les séparer.

Mac Orlan reste ainsi au centre de sa lecture qui se mue en une recherche orientée, bascule vite dans le biographique, n'a de sens, en fait, que par rapport à lui. Chaque auteur privilégié engage à sa récupération, à la poursuite —et à la libération— de souvenirs ou de sentiments, à travers une rencontre qui, par le biais des textes, se situe sur le plan de la relation humaine et de la vie intérieure. Mac Orlan se regarde lui-même dans un schéma de connaissance fondé sur cette sédimentation des expériences et des expressions, alors même qu'il prodigue vie et présence aux signes morts auxquels se réduit, avant lui, tout énoncé. Sa propre mythologie est hors de lui; la profondeur onirique de chaque «entretien» avec ses auteurs favoris lui permet de s'atteindre et de se reprendre, dans un acte de réinvestissement et de progression imaginaire, dans un champ de rêveries à la fois morales, matérielles et formelles. Mac Orlan ouvre véritablement la page d'autrui dans un mouvement de projection, de sympathie compréhensive et d'intuition cordiale qui donne sens au texte et accès à lui-même, réveillant tout ce qui est impliqué, mis en jeu, de façon plus ou moins latente, qu'il s'agisse de son ajustement avec l'aventure intérieure de l'homme, de sa psyché profonde, de ses rapports à l'histoire ou à la littérature...

Ainsi, de toutes les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, «La Chute de la Maison Usher» est assurément celle qui sollicite le plus Mac Orlan: de 1935 à 1955, la plupart de ses œuvres mentionnent ou utilisent Poe et la maison Usher, tantôt nommément, tantôt en les démarquant.

La maison Usher apparaît primordialement associée à une qualité de clarté, à une lumière insolente et lugubre qui en précède la chute et qui est liée à un climat d'hostilité monstrueuse, celle du sang, de la guerre, du meurtre. Le récit *Père Barbançon* devient une véritable chronique de la pension Usher. Le narrateur —appelé M. Nicolas, par hommage à Restif de la Bretonne— prévient: «Ce conte m'avait toujours dominé pour des raisons que je ne pouvais définir nettement. (...) Je nourrissais ce conte de ma propre substance comme une maladie incurable» (*Père Barbançon*, 1970: 360). Et il instille dans ce paysage Usher d'étranges nuits pour des personnages qui se li-

vrent à des substitutions d'identités, combattent contre des ombres comme si se consumaient enfin, pour Mac Orlan, les affres du passé, comme si les démons du mal et du malheur pouvaient enfin être exorcisés. Cette pension baigne dans une lueur indéfinissable qu'embrouillent les évocations insolites, celles des bandes de Villon et de Mac Orlan, celles qu'il côtoya au temps de sa misère adolescente. La force de cette maison Usher contribue donc à dégager des images obsessionnelles, à les liquider en fait et à créer, par là, un entre-deux opaque, allusif, ésotérique où circulent, parmi les fantômes et les fantasmés, les noms que Mac Orlan écrit ou que, simplement, il suggère: De Quincey, Stevenson, Villon, Baudelaire, Nerval, Schwob et bien sûr Poe.

Le Cabaret de la dernière chance de Jack London a un impact aussi flagrant que celui de la maison Usher. Cette histoire des rapports de l'écrivain anglais avec l'alcool, parce qu'il dit, à la fois, la tristesse humaine et cosmique et les exigences inassouvies de l'esprit, dessine un décor infiniment mélancolique, celui de la taverne, si fréquente dans l'univers de Mac Orlan. Et, au fil des œuvres, ce cadre — ce titre — va s'accorder avec sa vérité. Dès 1929, un estaminet des *Dés pipés* porte le nom de «à l'abri de la mauvaise chance» ou encore «la mauvaise chance» ou «l'ancre». À l'angle de la rue Lepic ou de la rue Coustou, le refuge des «compagnons de l'aventure du petit jour» dont faisait partie Mac Orlan, c'était bien «le cabaret de la dernière chance», «dernier fanal de notre havre avant de rentrer dans l'ombre du jour» (*Montmartre*, 1970: 131).

Il y avait aussi le cabaret de la Maison Rouge, «qu'en souvenir d'une longue route parcourue», Mac Orlan appelle le «Cabaret de la dernière chance» et où il retrouvait le peintre et graveur Pascin et quelques amis: des liaisons physiques, sentimentales, intellectuelles, un réseau d'identités et de correspondances, une désignation, un mot comportant des halos, des échos, des aires de résonance! Et divers noms échangent leurs thèmes, dans un éclatement d'intimité s'ouvrant sur le secret d'un être, le mystère d'un destin. À nouveau, l'auteur cité se fait le réceptacle et le miroir d'un autre, permettant de toucher les lois de propagation du monde littéraire, de rêver à la magie tout humaine d'une méditation chaque fois reproduite et retransmise: la Maison Rouge et la Maison Usher n'étaient point sans analogies. Dans l'une Edgar Poe buvait le vin du petit jour et dans l'autre, Henri Heine recevait les mots espiègles de la poésie fantaisiste. Edgar Poe et Henri Heine fréquentaient Pascin et aussi Melville. (*Masques sur Mesure I*, 1970: 389).

Ce «cabaret» a ainsi ouvert pour Mac Orlan un espace dans lequel les éléments littéraires se lient dans son imagination avec sa propre perception et sa rêverie. L'utilisation constante qu'il fait du livre de Jack London se ramène en quelque sorte à la mise en relation d'un climat romanesque avec une expérience intime. Elle permet de voir comment, chez lui, se transporte la thématique d'un autre écrivain dans un registre immédiat et interne, comment la conscience mac orlanienne recueille et concentre en elle toute œuvre en réalisant aisément un équilibre entre le monde existentiel et le monde li-

vresque: sentie comme une véritable cosmologie privée, la littérature —domaine de la transparence où auteurs et lecteurs vivent de plain-pied— ne dissocie pas le langage de la vie.

De sorte que rien ne le comble davantage que de se livrer à l'analyse d'un écrivain en établissant ses rapports —ressemblances, influences— avec un autre. Force est d'admettre que ceux qui satisfont le mieux Mac Orlan, critique ou lecteur, répondent à cette exigence, consciente ou non: le besoin d'une reconnaissance d'identité affective et intellectuelle entre celui qu'il commente ou qu'il se contente d'évoquer et lui-même. La littérature est, pour lui, un courant de communication inter-subjective réussie et fructueuse, une suite d'intercessions, un champ réflexif aimanté par l'infinie circulation du sens, un avivement réciproque, une prodigieuse familiarité qui fait que, par exemple, la figure de Nerval rencontre tout naturellement, celle de Villon. Dans le poète des *Chimères* apparut la «gentillesse géniale de Villon»; et, comme ce dernier, Nerval fut «profondément envahi par l'éclat frais des voix des fillettes du petit peuple et par la poésie traditionnelle des champs et de la rue» (*Masques sur Mesure III*, 1971: 107).

Et que dire de la parenté qui se traduit —entre Nerval et Mac Orlan— tant au niveau du choix des genres (essai romancé comme *Les Petits Châteaux de Bohème* et *La Clique du Café Brebis*, roman poétique comme *Le Voyage en Orient* et *Le Chant de l'Équipage*) qu'à celui des thèmes (depuis l'attirance de Nerval pour la vie nocturne à travers le théâtre, le bal, le cabaret et la vie itinérante jusqu'au sens du merveilleux et du fantastique)? Un même regard quotidien, ordinaire et visionnaire, détermine leurs relations avec l'existence. Pour Mac Orlan comme pour Nerval, tout paraît disposé entre le monde visible et le monde invisible pour une fusion véritable. De plus, pour l'un comme pour l'autre, chaque homme a un «double» dont l'histoire, vécue comme axiogène, concentre son inquiétude. Et les gens de vie imaginaire que sont les écrivains dirigent leur «jumeau» vers un objet qui tend à «réaliser leurs désirs» (*La Clique du Café Brebis*, 1970: 286), grâce à la transposition des émotions, à une puissante faculté d'inventer et à une érudition désordonnée.

Entre Marcel Schwob et Mac Orlan existent aussi d'étonnantes affinités; l'une d'elles, née de leur dévotion pour Villon instaure maints autres points semblables, toujours créateurs du dynamisme de la vie imaginaire et intellectuelle. C'est le compagnonnage du malheur qui rapproche Villon de Wilde. Or Léon Daudet rappelle que «le lien intellectuel entre Schwob et Wilde était leur commune admiration pour Villon, (...) leur commun attrait pour les classes dangereuses, le pittoresque des malfaiteurs, pirates, coupeurs de bourses» (*Souvenirs littéraires*, 1968: 126). Et, pour Mac Orlan, Wilde au «costume burlesque et désespérant des hommes de la mauvaise chance» appartient à cette catégorie des «damnés» qui connaissent —comme Villon et Verlaine— la «suppliciante tentation de ce ciel par-dessus les toits, ce ciel étroit, profond, chargé de gémissements et de cendres» (*Masques sur Mesure III*, 1971: 440 et 442).

Le goût de Schwob pour une présentation parcellaire ou polyvalente des événements ou des personnages ramène à Mac Orlan et à Stevenson lorsqu'ils font exposer les mêmes faits par plusieurs héros (par Jim Hawkins et le docteur Livesey par exemple, les deux narrateurs de *L'Île au Trésor*, par M. Nicolas, le capitaine Hartmann et Père Barbançon dans *Filles et Ports d'Europe*). Chez Stevenson, ce procédé de multiplication des points de vue se marie avec les silences du récit. D'où un arrière-plan de mystère, celui-là même dont Schwob affirme le charme quand il dit: «Il n'est pas besoin de tout comprendre, les perceptions confuses sont aussi belles que les claires».

Anglomanie (à travers les histoires de flibuste et les légendes des quartiers mal famés de Londres), connaissance passionnée de l'argot, attachement envers les prostituées du passé et du présent (*Le Livre de Monelle* trace les portraits des filles «tourmentées d'égoïsme et de volupté et de cruauté et d'orgueil et de patience et de pitié»), voilà bien les grands thèmes qui accordent Schwob et Mac Orlan. Et tous deux surent obliger les figures de jadis —exhumées des textes anciens, des récits d'aventuriers, des mots argotiques— à dire imaginativement leur existence et recomposèrent, en voyants, ces époques disparues. *Le Cœur double* (appelé aussi *La Légende des Gueux*) traverse les âges, les civilisations; *Les Vies imaginaires* ressuscitent des personnages divers, vagabonds, bandits, eunuques, annonçant les «meseaux» et les «godons qui fréquentaient les étuves de Rouen», les «reîtres armés d'arquebuses» et les ribaudes du recueil de nouvelles *Les Jours désespérés* ou du *Livre de la Guerre de Cent Ans*, ceux, enfin, vauriens ou solitaires des *Voisins*.

En fait, cette pratique de juxtaposition et de regroupement exalte tant les ressemblances —culturelles, littéraires et extra-littéraires— qu'elle mène à un véritable bric-à-brac sentimental et imaginaire. Et Mac Orlan de raffoler de la moindre similitude, même anecdotique ou partielle, qu'il peut déceler entre les biographies! Ainsi, la disparition d'Edgar Poe renvoie, pour lui, au suicide de Gérard de Nerval, six ans plus tard. «Ces deux morts pitoyables appartiennent au même groupe d'images» (*Masques sur Mesure III*, 1971: 291). Il semble qu'il s'amuse à pratiquer l'anagramme de lire, à savoir lier et à établir ainsi un réseau complexe entre «ses» écrivains; car, s'ils s'associent à lui de manière concrète ou spirituelle, que de relations entre eux! Beaucoup se sont faits —pour l'autre— un partenaire ou un révélateur. Stevenson a mis en vers anglais Villon; Schwob a écrit une biographie de Villon et a introduit Stevenson en France. Nerval a traduit Goethe, Heine et Hoffmann, et Mac Orlan retrouve en Nerval et Restif de la Bretonne —outre l'inspiration biographique— le goût similaire pour la «solitude équivoque de l'aube dans les rues qui accèdent à celle de Saint-Denis» (*La Coiffe de la Couronne*, 1970: 333).

Cette foi brûlante en l'onctuosité de la littérature unit fortement la «bande» littéraire de Mac Orlan: Villon, Restif de la Bretonne, Thomas de Quincey, J. London, Kipling. Derrière cette diversité, malgré les différences de visée, de registre ou d'intonation, en dépit des variétés d'accent, de style, de tension, il y a pareille confession d'un être dans les *Lais* (1456) et le *Testament* (1461), dans *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1794-1797), dans *Les*

Confessions d'un opiomane anglais (1821), *Aurélia* (1855), et *le Cabaret de la dernière Chance* (1913), dans *Souvenirs. Un peu de moi-même pour mes amis connus et inconnus* (1937).

Cette manière de vivre la littérature et de s'appréhender soi-même — basée sur la croyance selon laquelle il n'est de création séparable de la quête de connaissance de soi — fait que les ouvrages se répondent, s'éclairent, deviennent seule ouverture sur le mystère de l'être, de la vie et de l'art. Espace de l'effusion, le livre, recu de plénitude, donne accès au monde et à soi-même de sorte que l'intertextualité est bien le pivot autour duquel s'articulent la mémoire, l'expérience, la réalité et l'écriture. Héraclite ne pensait-il pas déjà que la connaissance humaine s'établissait lorsque, par le biais du langage, se traduit l'inexprimable, se démêle l'inextricable et fusionnent les inconciliables?

Ainsi, qu'il puise l'illustration de ses propres sentiments et qu'il prenne plaisir à souligner conformités de goûts et parentés intellectuelles et spirituelles, Mac Orlan éprouve manifestement avec une certitude absolue la sensation d'être en totale symbiose avec ceux dont il parle. Il ne les fréquente d'ailleurs avec tant de bonheur que parce que son imagination renchérit encore sur la réalité de ces liens. Il établit ainsi entre ceux qu'il appelle ses «frères électifs» des affinités qu'il exalte en gommant les différences. Pour adjoindre Swift à Quevedo, Pétrone à Villon, il privilégie les ressemblances, édulcorant la diversité des formes, des gestes, des styles.

Sa conviction est absolue. C'est qu'elle naît de l'assurance profondément ancrée d'une continuité cosmique selon laquelle les choses, les plantes et les individus se pérennisent à la fois dans leur unité collective et dans leurs discordances catégorielles. Quand il écrit: «Il y a des groupes d'écrivains comme il existe des groupes d'animaux et de plantes» (*La Coiffe de la Couronne*, 1970: 334), ne reprend-il pas les mots de Sainte-Beuve qui, dans son *Port-Royal* de 1840, distinguait parmi les écrivains «des familles véritables et naturelles d'esprits» (*Port-Royal*, 1952: 129)? Du moins, est-ce à partir de cette idée qu'il affirme et précise l'existence de «groupes sanguins» pour qui le temps n'existe pas, l'identité des êtres se créant en dépit des modes, des époques, des genres. Et, lorsqu'il associe dans un «club» dont il ne lui déplairait pas de faire partie, Swift, O'Henry, Quevedo et Pétrone, c'est bien un «groupe sanguin» qu'il définit. L'Abbé Prévost appartient à celui de Chaderlos de Laclos et de Crébillon fils et les apparences mystiques du peintre Utrillo «l'associent à Max Jacob: c'est un artiste du même groupe sanguin». De façon identique, J. Prévert fait partie de celui de Colette et P. Gilson de celui de Blaise Cendrars.

Cette jonction instaure comme un mouvement de propagation de la littérature, à la fois extension et transmission, pulsation qui accorde et harmonise l'aventure humaine, en reliant les hommes aux autres hommes, en les soudant à l'existence et aux mots qui la disent. Chacun de «ses» auteurs résonne en lui, s'y retrouve, se dépasse en d'autres qu'il subit à son tour, le prolonge dans le flux et reflux de ce dynamisme psychique et spirituel qui irrigue le langage et l'écriture.

Qu'il s'agisse de compréhension au sens philologique du terme ou de sympathie au sens étymologique, par ces rencontres livresques, ces présences qui s'incorporent au tissu même de l'œuvre, s'engage cet immense et invincible dialogue qui constitue une méditation sur le vertige de toute destinée.

La notion fondamentale d'une unité substantielle du réel, d'une générosité sensible et d'une circulation infinie du sens s'impose chez Mac Orlan, disposant autour de lui et en lui un équilibre d'ordre simultanément sensuel et métaphysique qu'il reconnaît chez les écrivains de son «groupe sanguin». Au-delà de leur appartenance ethnique, éthique, esthétique, la complicité qui les unit est, à ses yeux, cette attitude mystique face à l'existence et à l'art. Il n'y a aucun écart, aucune rupture dans la durée, aucune distance entre les êtres, fictifs et réels, grâce auxquels se magnifie la beauté fragile de la vie: Faust, G. de Nerval et Daragnès se sont rencontrés, cherchant, chacun pour son compte, un prolongement éternel de leur personnalité. (*Masques sur Mesure III*, 1971: 241).

Et si Mac Orlan prête à ses amis de prédilection les mêmes expériences, si, par exemple, d'après lui, à Londres, Toulouse-Lautrec a vu la petite Anne qui bouleversa la vie de Th. De Quincey, c'est que, plus encore que les autres hommes, les «gens de sentiment» artistes et écrivains sont susceptibles de ce commerce avec les ombres.

Rien ne le séduit davantage que sa familiarité avec ces «fantômes de qualité», la fusion des souvenirs, des expériences oniriques et des lectures pour développer un romantisme personnel qui lui permet d'user de sa sentimentalité devant les lieux, les individus et les textes tout en privilégiant la subjectivité qui est la source spirituelle de ces échanges et qui, par l'acte même de la création, est largement sublimée. Cette croyance à l'unité du pensable et du possible fait que le poète l'emporte sur le romancier, l'essayiste et le chroniqueur. L'égotisme de Mac Orlan, loin de le refermer sur lui-même, l'introduit tout naturellement dans le monde de l'échange et du partage, que connaissent ces esprits pour qui «rien ne meurt de ce qui a frappé l'intelligence (...) l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle, visible par les yeux de l'âme» («Introduction» à *Faust* et au *Second Faust* de Goethe, 1964).

Si Mac Orlan accumule imperturbablement comparaisons, citations, associations, ce n'est pas pour souligner la singularité de chacun, pas plus qu'il ne s'agit d'effacer en eux toute originalité. C'est pour produire, à partir de ces maillons, une signification supérieure. Et, dépassant l'exercice littéraire, il dégage avec force une synthèse de pensée, de durée et d'espace qu'il place —au-dessus même des écrivains comme recours à la condition humaine— dans «l'espoir que l'homme, et non le chaos, porte en soi la source de son éternité» (*Les Voix du Silence*, 1951: 318).

Une semblable intériorisation de l'expérience sensible et de la réalité artistique provoque un égal sentiment de plénitude: l'intertextualité, chez Mac Orlan, se glisse au vif de la relation que l'auteur nourrit avec lui-même, avec la vie et avec la littérature. Il a choisi ses compagnons de lecture en fonction

des accords, des correspondances, de l'épanchement de l'âme qu'il y découvrirait, permettant à la sienne de palpiter. De sorte qu'il bannit tout propos parasite —historique ou personnel— et qu'il s'approche de l'énigme de la création: «La vie est belle, n'est-ce pas (...)? Encore faut-il savoir pourquoi. Et savoir pourquoi, c'est la récompense quotidienne des grands artistes et des grands écrivains» (*Masques sur mesure I*, 1970: 324).

Bibliographie

- Mac Orlan, P. (1969-1971): *Œuvres complètes* [*Les Bandes* (1970), *La coiffé de la Couronne* (1970), *La clique du Café Brebis* (1970), *Filles et Ports d'Europe*, *Masques sur Mesure I* (1970), *II* (1970), *III* (1971), *Le mémorial du petit jour* (1971), *Montmartre* (1970), *Nuits aux bouges* (1970), *La petite cloche de Sorbonne* (1971), *Père Barbançon* (1970), *Sous la Lumière froide* (1970)], Cercle du Bibliophile, Genève.
- Daudet, L. (1968): *Souvenirs littéraires*, Grasset, Paris.
- Malraux, A. (1951): *Les Voix du silence*, Gallimard, Paris.
- Nerval, G. de (2000): «Introduction», in Nerval, G. de (trad.): *Faust et le Second Faust*, Fayard, Paris, 59-74.
- Sainte-Beuve (1952): *Port-Royal*, Gallimard, Paris.

P. Jaccottet et le «magique cordouan»: relais et inscriptions

Martine Torrens Frandji
Universidad de Salamanca

Au premier abord, le rapprochement ne va pas de soi. D'un côté Philippe Jaccottet, poète, essayiste, traducteur, né en Suisse, installé en Provence, à Grignan, depuis 1951, de l'autre, Luis de Góngora, écrivain, poète, né à Cordoue en 1561. Dans l'association de ces deux noms, ce n'est pas tant l'éloignement chronologique ou local qui pose question mais le contraste de deux tempéraments poétiques apparemment opposés. Philippe Jaccottet est un poète discret, réservé, méfiant envers les images, dont l'écriture retenue tend à une sobriété et à un dépouillement extrêmes, préludes de silence et d'effacement. Les poèmes de Góngora, bijoux chatoyants et tourmentés du baroque, visaient la pointe et la démesure, l'affirmation d'une apparence à la limite de la provocation. Cependant, la rencontre a eu lieu et elle s'est traduite, au sens exact du terme par une version en français des Solitudes et de treize sonnets de Góngora publiés par Jaccottet. Mon propos ne portera pas sur l'étude de ces traductions, je voudrais plutôt tenter de faire entendre chez lui la voix de Góngora en contrepoint à la sienne. Dans la partition, et en premier lieu, s'inscriront d'autres solistes, poètes-relais contemporains. Dans un deuxième temps, je relèverai les traces de Góngora chez Jaccottet pour tenter de les rendre lisibles à travers des figures susceptibles de les révéler et de mettre à jour quelques versants de sa poétique.

Relais

À l'issue de la deuxième guerre mondiale, dans une Europe blessée et ravagée, le jeune poète Jaccottet découvre l'Italie, avec bonheur, ravi et ébloui par ce pays qui entre dans son oeuvre sous le signe de l'opulence, de la lumière et de «l'ardente présence d'Ungaretti (...) accordée à tout cela» (1987a: 153). C'est ce grand poète italien, son aîné de 25 ans, qui lui fit découvrir Góngora qu'il avait traduit. Dans la vie d'écrivain de Jaccottet, j'aimerais dire sa vie tout court, la plupart des événements arrivent par transmission, par relais, affectifs, poétiques et spatiaux. Ses points de contact se localisent et ab-

sorbent en même temps dans l'autre, l'homme, le poète et le lieu comme réfraction d'une emprise et d'une empreinte. À Rome, «pareille à un incendie endormi», Jaccottet, poète précoce et réservé, fut touché «d'une admiration et d'une affection également vives» pour Ungaretti, encore éblouissant. (1987a: 152). De la ville étincelante à la découverte du poète italien, de ses oeuvres et de ses traductions jusqu'à la fréquentation assidue du poète andalou par Jaccottet, se produira une décantation. La traduction des *Solitudes* se réalisera non par fidélité à une «figure tutélaire» mais comme manifestation d'un goût durable et d'un savoir-faire rigoureux.

Entre temps, ou dans le même temps, il faut passer par un autre relais: F. Ponge, dont on connaît l'importance dans le parcours poétique de Jaccottet. C'est peut-être à travers l'auteur de *Proèmes* que Jaccottet exprime le mieux ce qui l'attire chez Góngora. En premier lieu, la hardiesse du regard et du langage qui chez l'un et l'autre se vit dans la captation fulgurante et se lit dans la flambée de l'image. L'une des «vertus» de Góngora —écrit Jaccottet— «et l'une des plus frappantes a de quoi séduire Ponge le tout premier, qui la partage avec l'Espagnol: l'attention aux choses visibles, saisies comme par l'oeil avide et prompt d'un rapace» (1987a: 24). On peut imaginer Jaccottet, *Les Solitudes* en tête ou à la main, contemplant le superbe portrait peint par Velazquez: un Góngora à la bouche amère et aux yeux pénétrants qui laissent présager une écriture sans défaillance, occupée à l'édification d'un univers rhétorique et sensuel comme l'ont redécouvert et réinterprété les poètes de la génération de 1927 dont Jaccottet est redevable: «On ne doit pas se laisser égarer par l'affabulation outrageusement conventionnelle des *Solitudes*; l'inintéressante histoire de cet amoureux (...) n'est qu'un cadre à l'intérieur duquel peut déferler toute la richesse du monde: prés, plages et forêts (...) tous les travaux et les plaisirs des hommes, de la plus petite chose (...) huître ou noix, aux plus vastes espaces qu'il aborde et jalonne» (1987a: 24). De la forêt à l'huître... Ponge n'est pas loin qui cerne son objet avec une acuité de regard indissociable de l'acte de dire.

Tisser ici des liens avec Ponge, c'est, pour Jaccottet, replacer l'Andalou dans son éclat et en éclairer le Nîmois du même coup. Après avoir ébauché un catalogue de merveilles métaphoriques serties dans les pages de Ponge, dont cette définition du nuage: «Tout un bloc de cristaux plumeux» Jaccottet ajoute: «Peut-être n'y avait-il pas eu de telles images dans la poésie depuis Góngora; je veux dire des images de cette nature (...) évidemment, si le cristal et la plume sont parmi les éléments favoris du grand, du magique Cordouan» (1987a: 116). Transparaissent dans ces lignes les signes inéquivoques d'un exercice d'admiration, Góngora et Ponge touchent Jaccottet, le concernent en profondeur. Ces deux flamboyants poètes, créateurs de «réalités fougueuses, impatientes ou radieuses» (1987a: 117) stimulent sa plume. Il retrouve chez eux l'essentiel de ce qui le séduit en poésie: l'ajustement le plus étroit possible du mot à la chose, l'attention au monde de la matière, des matières, précieuses, rugueuses, friables, brillantes, incandescentes, mates... Bref, ce que Tardieu appelait «la sainte Réalité» mais sans auréole. Góngora et

Ponge ont en partage, avec tous les écarts historiques et personnels respectés, une attitude sans illusions face à la transcendance, à la société et à soi-même. D'une part, l'athéisme de Francis Ponge ou plutôt son matérialisme épicurien, ce «fonds préchrétien» dont parle Jaccottet à propos de lui. De l'autre: Góngora, sans être incroyant, (mais qui l'est vraiment en son siècle et dans la très catholique Espagne?) exerce ses fonctions de prébendier de la cathédrale de Cordoue avec un détachement remarqué, s'intéressant davantage au jeu de cartes et aux courses de taureaux qu'aux célébrations liturgiques. La résurgence mythologique s'épanouit bien davantage dans son oeuvre que l'imagerie chrétienne «Nul élan mystique dans ces envols» —écrira Jaccottet du poète andalou— «on voit un grand seigneur sans illusions dont tout l'effort, le combat (ou le jeu) est d'opposer au néant ignoble la beauté la plus éclatante, la plus dense, la plus ferme possible: pour le plaisir, la jouissance, et l'honneur» (1987a: 26). Jaccottet ouvre ici un espace d'écriture où s'affrontent intensément les pouvoirs contraires de certaines réalités essentielles. L'impact de cette collision contradictoire est si intense pour lui qu'il résonne au centre de sa poétique et qu'il en détecte les formes particulières dans chacun des poètes qu'il fréquente. Chez Góngora, la confrontation a lieu sur le mode du défi, la splendeur des vocables, maniés de façon impérieuse ou cavalière tranche sur la noirceur du vide et oppose «le costume de lumière à la sombre masse du taureau» (1987a: 24). Variante, ô combien espagnole, de la provocation à la mort et au néant: la fête, celle de Góngora «allume tous les feux d'une illusion dont elle sait qu'elle n'est qu'illusion», en effet, le regard acéré du Cordouan, s'ouvre derrière le rideau de théâtre, sur une scène qu'il sait minée de toute éternité.

Les «Notes à propos de Góngora» (1987a: 22-27) se terminent sur Ponge, et Jaccottet, si peu enclin aux formules lapidaires se prononce avec fermeté sur l'héritage, à ses yeux, de l'Andalou par le Nîmois. Mais Ponge, peut-être en quête d'un père en littérature, ne l'a pas trouvé en Góngora mais, comme nous le savons, dans son exact contemporain, François Malherbe. La réticence de Jaccottet va s'exprimer d'abord dans son article: *Malherbe comme modèle* puis d'une manière plus surprenante, onirique, dans l'un de ses derniers textes consacré à Ponge, deux ans avant la mort de ce dernier, en 1986. Le désir de voir Ponge se rapprocher de Góngora va se réaliser sous la pression d'un fragment de rêve, drôlatique, suivi de quelques pages parmi les plus enjouées de Jaccottet qui, après avoir beaucoup écrit sur Ponge, est sollicité par *Les Cahiers de l'Herne* pour un hommage sur ce dernier. Jaccottet acquiesce mais s'interroge:

Ai-je toutefois quelque chose à dire qui ne soit pas (...) prétentieusement personnel? Une récente nuit d'insomnie (...) il m'a paru tout de même que oui. Entre beaucoup de choses qui me sont venues à l'esprit à propos de Ponge (...) je me souviens seulement d'une espèce de plaisanterie que je me risque à confier à ces pages, et qui se réduit à ce lambeau de phrase: Les morphèmes, oui, bien sûr; mais quant à moi, j'aime autant Polyphème... (1987a: 240)

Il ne s'agit évidemment ni de celui d'Homère ni d'Ovide: «Polyphème, à cause du grand Don Luis de Cordoue». À partir de là, le texte recule dans le temps, «un quart de siècle en arrière» l'analepse l'emmène près de Capri où il voyageait en compagnie de Ponge. Des réminiscences ensoleillées affluent, instants joyeux qui réjouissent la mémoire: «C'est tout naturellement conduit par le cyclope à l'œil unique que je revois Ponge (...) heureux comme un écolier (...) en ces lieux guère éloignés de la Sicile de Polyphème» (1987a: 242).

Sans vouloir recourir à une clef des songes suspecte, on peut toutefois risquer certaines associations, susceptibles d'apporter quelques lueurs sur des relations à mi-chemin entre l'affectif et le poétique. Le ton de Jaccottet, d'abord, alerte et gai, il semble vouloir désamorcer une tension, renouer avec un lien quelque peu délaissé, sous l'égide (ou le prétexte) de Morphée. Deux réajustements s'entremêlent au cours de l'anamnèse. Jaccottet fait probablement allusion à la période «textualiste» des années 60, 70, où Ponge avait été en quelque sorte «récupéré» par l'équipe de *Tel Quel* qui pratiqua un temps ce que J. C. Pinson appelle une «asphyxiante logolatrie» (1995: 12). Le Ponge de Sollers, qui «s'éprend un peu trop de ses ratures» (1987a: 243), Jaccottet avoue l'avoir abandonné aux plumes de ses «exégètes infatigables»; le titre de l'article: «Comme un salut, de loin», le suggère.

L'autre élan du texte renoue, via Góngora, avec Ponge-Polyphème, dans un climat jubilatoire d'ivresse mythologique. Et c'est bien en termes de retrouvailles qu'on peut lire ce récit, orienté par les verbes «reconduire», «revoir», «retrouver». Une nouvelle rencontre se produit dans et par l'écriture, avec celui que Char nommait «Ponge le printanier» et Jaccottet: «Polyphème, oui, l'enthousiasme au sens originel, oui, un Ponge à l'état naissant, en quelque sorte» (1987: 240). La métamorphose, à travers la fable gongorine, souligne pour Jaccottet le caractère fringant, de ce Ponge incomparable du choc initial. En même temps et puisque le texte débutait par un rêve, prolongeons-le: Ponge, campé en cyclope, n'a-t-il pas perdu l'usage d'une partie de sa vision en préférant Malherbe à Góngora? La fin du texte répare cette demi-cécité par un regain d'amitié et une substitution: «Ce n'est que pour mieux le retrouver lui, capable, comme son fier modèle cordouan, de la rose et du rocher» (1987a: 243). Et c'est son titre d'autrefois que Jaccottet a escamoté et remplacé. La nuit, malicieusement, a accompli les souhaits du jour, l'écriture les a mis en forme.

Inscriptions

Citant Virginia Woolf dans *Orlando*, Jaccottet nous place dans son rapport intime à l'autre: «Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix?» (1987: Épigraphe). Ce sont les variations de ces réponses, qui insèrent les inflexions de Góngora dans les réflexions de Jaccottet, que je vais profiler maintenant.

Elles se présentent sous forme d'allusions, de citations, de notes. En faire une typologie carrée ne correspondrait pas à la partition souple et véloce de

ce duo. Je choisis plutôt d'en égrener quelques notes plurielles et marquantes, en particulier dans les carnets de Jaccottet, *Semaisons* (1989, 1996, 2001.)

Restons dans le lieu inaugural de la voix puisque l'une des premières allusions, très fugitive, s'y réfère, exprimant l'un des désirs constants de l'oeuvre de Jaccottet: la musicalité, matérialisée ici dans une substance très gongorine: «Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une oeuvre musicale (...) Racine quelquefois (...) Góngora par éclairs» (1989: 17). Prémisses sans doute de la traduction où va entrer Jaccottet, mais son oreille semble déjà traversée de sonorités fauves contrastées avec celles d'autres poètes: lire Pétrarque, par exemple, c'est «percevoir une musique de bois voilés» tandis que «Góngora, lui, embouche les cuivres» (1987a: 23). Ou bien, perçue avec un timbre différent, comme feutré, à l'ombre du Cordouan mais porteuse d'une autre richesse mélodique, la poésie de Lorca «moins dorée, moins solaire, moins superbe que celle de Góngora (...) mais d'une sonorité d'argent, nette et fraîche comme la nuit» (1993: 17). Il est frappant de constater à quel point le «grain de la voix» retient l'ouïe du poète. Ses traductions des *Sonnets* de Góngora l'attestent. En réponse à leur forme rythmée par des vers de 11 pieds, comme le veut la tradition espagnole, il donne aux poèmes en français la structure rigoureuse d'un véritable sonnet en vers décasyllabes et rimés avec le plus souvent des rimes embrassées dans les quatrains et deux, parfois trois rimes différentes dans les tercets. Contrairement aux autres traducteurs (Bernard Sesé, Guy Lévis Mano, Pierre Darmangeat) il préfère un écart sémantique imperceptible à une distorsion rythmique: «Un minimum d'interprétation et un maximum d'équivalence phonique» (Vidal, 1989: 244).

Dans le registre des marques gongorines, on retiendra les rites de reconnaissance: figures de l'ocurrence, de la remémoration, à l'occasion d'une lecture, à la vue d'un paysage. À travers elles, on glane des indices sur la traduction en cours, on décèle, dans la notation rapide, un questionnement, une volupté, une complicité. Rapide référence accompagnée d'une citation comme prise au vol ou bien, à partir d'une lecture: «Lisant cela (...) j'ai pensé à l'évocation des deux barques musicales dans la seconde *Solitude* dont j'étais en train de revoir la traduction» (1996: 81). Travail dont il se sépare, plus tard, à regret, en exprimant un manque: «J'ai quitté pour toujours le beau théâtre des *Solititudes*. Privé de cette cible, à l'abri de ces pointes aiguës. Ce n'est pas seulement un bien.» (1996: 209). Sollicité, le poète se voit atteint en retour, non pas dans la pâmoison baroque, à la manière de Bernin, mais dardé, provoqué, par la pointe d'esprit, la «agudeza» gongorines auxquelles il répond, en duelliste averti, la cessation du combat ressentie comme une perte.

De longueurs irrégulières, le plus souvent courtes, les citations de Góngora s'insèrent à l'intérieur d'une notation, d'une réflexion, au cours d'une comparaison avec d'autres poètes et sans repère localisé. Mais elles apparaissent aussi, de manière impromptue, référenciée, au début d'un fragment, dans sa propre traduction, et très brièvement commentées. Tel ce passage de la *Première Solitude*, où Jaccottet nous précise que la fiancée à la fin du bal

va assister aux jeux: «Comme un nouveau phénix en ses plumes de feu (...) / Guéant les nues s'en va couronner / Les écumes du roi de tous les fleuves» (1989: 45). Selon la tradition mythologique, suivie ici par Góngora, le nouveau Phénix, après sa naissance dans le bûcher où l'ancien s'est consumé, recueille les cendres de son père et les emporte jusqu'au temple du Soleil sur les bords du Nil. Preuve de l'importance de cette citation: beaucoup plus tard dans un texte sur son voyage en Egypte, Jaccottet la reprendra, dans une note en pied de page elles sont très rares chez lui donc significatives, mais l'essentiel, réside ici dans l'émergence d'un paysage d'écriture, suscité par la vue d'un paysage parcouru, visité: point sensible de la poétique de Jaccottet où le va et vient d'une navette permanente tisse conjointement l'expérience vécue et l'exercice d'écrire, la liaison étroite monde-bibliothèque et inversement. À Ronda, contemplant d'en haut le Guadalevin, Jaccottet fait de sa réticence à citer Góngora une figure de mise en valeur, un surplus de beauté à celle qu'il observe de la fenêtre de son hôtel (1993: 12). Ailleurs, l'appel du paysage suscite la citation, la convoque, dans son acception étymologique: «En plein midi, soudain, deux martinets très hauts dans le ciel (...). Une joie d'à peine une seconde et en me relisant, je me rappelle le gerfaut des *Solitudes*, «scandale bizarre de l'air» (1996: 78). Une surimpression d'élans, venus de l'extérieur: surprise, substitution d'un oiseau par un autre, joie criblée, aboutit à la citation, aussi impromptue que restreinte: «Girifalte, escándalo bizarro del aire», dit Góngora au vers 753 de la *Seconde Solitude*. C'est, pour Jaccottet, l'instant d'un questionnement fugace sur les crochets imprévisibles de la mémoire: «Sait-on qui a pu vu ferrer ainsi?» et sans doute, ce qui retient, revient: une opération inverse a lieu plus tard, quand, achevant sa traduction il «dégongorise» momentanément les martinets: «qui ne sont plus pour moi les hameçons d'une pêcheuse ni des pointes de flèches» (1996: 209).

Ces passages pratiqués d'un territoire à l'autre, où s'échangent les graines, où se produisent des mutations et des greffes, orientent l'écriture de Jaccottet en un «subtil laci relationnel» (Richard, 1964: 259). Une des séquences de la *Seconde Semaison* est, à ce titre, exemplaire: «De hauts peupliers pareils à des fuseaux (...) qui s'effilochent» se dressent au seuil du texte (1996: 219). Insensiblement «la transaction», de l'élémentaire à l'écrit, s'amorce; entre l'accueil aux grâces végétales et l'issue du fragment, quelqu'un parle et est entendu: «Je pense à Góngora «Vertes soeurs du jeune homme téméraire», à l'admirable sonnet qui évoque, après Ovide, la métamorphose des Héliades, soeurs de Phaéton, en peupliers». Suivent, en amont, une citation d'Ovide, et, déclenchée à la fois par la vue des arbres, et la remémoration des poètes du passé, la notation finale qui revient en boucle à son incipit.

Un autre sonnet est mentionné, dans une autre *Semaison*, au fil de quelques pensées douloureuses sur le passage du temps: «L'âge, vieillir peut-il en quoi que ce soit être un gain? Peut-on honnêtement le croire, le dire, quand on constate que l'esprit aussi faiblit, se fatigue, que la vue baisse etc. (Je me rappelle sur ce thème, un des derniers sonnets de Góngora)» (1989: 248). Il existe trois sonnets de Góngora sur la vieillesse, les trois traduits par

Jaccottet, mais il s'agit sans doute du seul repris dans *D'une lyre à cinq cordes* (1996) où Góngora s'adresse à Lycius, probablement le double de Luis: «En ce couchant, Lycius, surgi ce/climatérique lustre de ta vie/chute est le pas pour si peu qu'il dévie/et toute chute aisément précipice» (1996: 80).

Deux observations s'imposent: quand la parole de Jaccottet touche une réalité symptomatique pour lui, elle a presque toujours recours, parmi ses autres grands intercesseurs, au poète andalou et souvent à la parenthèse pour dire la pause méditative, le retrait pour mieux écouter, se souvenir, mettre à distance ou à proximité.

Quatre parenthèses en une page ponctuent la voix de Jaccottet sur *Le Panégyrique du duc de Lerma*. Écartant les draperies un peu roides de ce long discours d'apparat, son phrasé se rapproche du moment où celui de Góngora se réchauffe pour décrire une fête historique qui avait été comme une réalisation visible de sa poésie (1987a: 27), une masse baroque somptueuse avec lumières, parures, ors et artifices se déploie et dans l'écrin de la première parenthèse, le double scintillement des bijoux: (le roi comparé à un rubis, la reine à un diamant) . Mais plus que le zénit des célébrations, le texte de Jaccottet isole et allume, par la citation, une strophe, la 66, celle du renversement, à l'heure où s'estompent les mirages, où l'on passe du langage le plus orné au vers le plus sobre.

L'enclos de la seconde parenthèse commente et resserre l'intimité nouée par le possessif, avec ce «peut-être», qui est ici une certitude, la saisie d'un instant poétique privilégié, la reconnaissance d'une affinité: «(Peut-être le moment le plus sublime de toute l'oeuvre, mais où il n'est pas sûr que nos yeux ne trouvent pas merveille plus grande dans l'angle du palais resurgi au petit jour que dans tous les feux de la fête évanouie)».

Un appel strophique a entrouvert le «vrai lieu», circonscrit dans la troisième parenthèse, et Jaccottet nous livre ici l'une des approches les plus intimes de la poésie, de la sienne, par l'intermédiaire de l'Andalou: «Après quoi, Góngora, ramené par la rêverie au centre de lui-même, pourra définir mieux qu'il ne l'a jamais fait le travail secret de la poésie: puisque c'est la disparition même de tout palais, l'érosion de tout marbre (avec la réapparition de l'espace vide qu'ils avaient occupé, dissimulé)». Esquiver tous les leurres, inclus la création littéraire, les images menteuses, les subtilités rhétoriques, recenser, comme dans *Les Solitudes*, les sables vides d'Égypte, les épaves échouées de Magellan, la brûlure et les plumes envolées d'Icare dans les «anales diaphanes du vent» voilà l'un des profonds désirs de cette poésie. L'oeuvre de Jaccottet s'achemine, entre Leçon de Ténèbres et Magnificat, vers le gîte ultime du «poète tardif» et son autre nom s'écoute en espagnol, entre parenthèses, la dernière: («desengaño»). Ce signe de ponctuation semble ici ne pas seulement traduire mais faire entendre le mot dans sa caisse de résonance exigüe, en adieu à la gloire factice du favori de Philippe III et aux autres, infiniment plus minimes et quotidiennes, vouées de même à la disparition et à l'oubli.

Dans la «Note préliminaire» à sa traduction des *Solitudes* (initiée en 1960, publiée en 1984) Jaccottet dit avoir quelque scrupule à livrer cette dernière telle quelle, sans retouches, mais il s'avoue «à demi rassuré par la présence éclatante du texte original qu'elle cotoiera comme une ombre». Ce versant discret du sujet poétique, désireux de se tenir en retrait pour mieux appréhender l'autre, le monde, s'énonce dans l'alexandrin de «L'ignorant» si souvent commenté: «L'effacement soit ma façon de resplendir» (1985: 76) que Jaccottet a désavoué par la suite. S'il est vrai qu'un souci de dépouillement habite ses proses où il dénonce, à maintes reprises, la fausseté des images (au-delà d'un rejet de certains poètes de sa génération), ses vœux de sobriété et sa lutte contre les périls de la métaphore s'entendent aussi comme des injonctions à soi-même, de constantes auto-corrrections: «Méfie-toi des images. (...) Peut-on jamais savoir si elles mentent, égarent, ou si elles guident? Moi qui suis de loin en loin ramené à elles, moi qui n'ai qu'elles ou à peu près, je me mets en garde contre elles» (1997: 17). L'attaque réitérée est à la mesure d'une fascination, diffuse dont j'ai tenté de faire percevoir quelques éclats dans sa rencontre éblouie avec «le magique cordouan», un des moments stellaires où l'oeuvre de Jaccottet regarde en face, pour s'en nourrir, pour s'en réjouir, celles qu'il nomme «les éternelles figures du Désir» (1998: 33).

Un Jaccottet «baroque» affleure sous la discipline qu'il s'impose à lui-même: «J'ai de la peine à renoncer aux images». (1985: 137). À maints détours, souvent imprévisibles, l'ascèse poétique cède devant le vertige soyeux des parures verbales, ou la torsion brutale du presque macabre. Dispersés dans la trame de la bure, ces bijoux âpres ou rutilants n'ont pas échappé à un regard aussi juste que celui de Jean-Luc Steinmetz: «Jaccottet ne refuse pas (...) le champ sémantique de certaines richesses, eaux merveilleuses des pierres, étoffes et voiles, réseaux, résilles, replis dorés, corps des nymphes (...). L'exigence qui l'anime rencontre le baroque, non comme sa négation, mais comme son vassal» (Vidal, 1989: 223).

À la fois Caravage et Philippe de Champaigne, l'écriture de Jaccottet se tient dans et par cet écartèlement, «tissu contrapuntique», dont il parle à propos de Maurice Scève et où il perçoit le foyer même où s'embrase et se consume toute poésie. La fréquentation prolongée de Góngora, le récit, postérieur, de son voyage en Andalousie, et autres sésames espagnols (dont je parlerai ailleurs) ont sans doute contribué, parmi d'autres apports, à desserrer une certaine austérité protestante de la voix pour consentir à des bonheurs d'écriture moins retenus, à des ferveurs déclarées. En ce sens, Yves Bonnefoy attribue une fonction de deshinibition à l'épreuve, ou au plaisir, de la traduction: «L'expérience qu'on n'a pas faite, on a pu, quelquefois, la refouler: et la traduction où un grand poète nous parle, peut déjouer la censure (...). Une énergie se libère. Qu'on suive donc ses fascinations. Toute oeuvre qui ne nous requiert pas est intraduisible» (1981: 102).

Bibliographie

- Bonnefoy, Y. (1981): *Entretiens sur la Poésie*, La Baconnière, Neuchatel.
- Jaccottet, P. (trad.) (1984): *Les Solitudes*, La Dogana, Genève.
- (1985): *Treize sonnets et un fragment*, La Dogana, Genève.
- (1996b): *D'une lyre à cinq cordes: Pétrarque, Le Tasse, Leopardi, Ungaretti Montale...*, Gallimard, Paris.
- Jaccottet, P. (1985): *Poésie: 1946-1967*, Gallimard, Paris.
- (1987a): *Une Transaction secrète: lectures de poésie*, Gallimard, Paris.
- (1987b): *L'entretien des muses: chroniques de poésie*, Gallimard, Paris.
- (1989): *La semaison: carnets, 1954-1979*, Gallimard, Paris.
- (1996a): *La seconde semaison: carnets, 1980-1994*, Gallimard, Paris.
- (1997): *À travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Gallimard, Paris.
- (1998): *Paysages avec figures absentes*, Gallimard, Paris.
- (2001): *Carnets: 1995-1998, (La semaison III)*, Gallimard, Paris.
- Pinson, J.-C. (1995): *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, Seyssel.
- Richard, J.-P. (1964): *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, Paris.
- Vidal, J. P. (1989): *P. Jaccottet. Pages retrouvées, inédits, entretiens, dossier critique, bibliographie*, Payot, Lausanne.

La dinámica del engaño en un relato de Pierre Louÿs: *Ariane ou le chemin de la paix éternelle*

Isabel Urzaiz Ramírez de Haro
Universidad Complutense de Madrid

Hasta donde hemos podido comprobar, los estudiosos de la obra de Pierre Louÿs tienden a estar de acuerdo en una cosa: en lo incomprensible y confuso de algunos de sus textos en prosa cuando se trata de interpretar el mensaje de los mismos. Con este trabajo hemos querido desvelar el mecanismo que hay detrás de esta incomprensión, hallando la interpretación del texto no en el significado de sus palabras, sino en su funcionamiento como estructura dinámica. Hemos escogido con este fin un relato, *Ariane ou le chemin de la paix éternelle*, que presenta para gran parte de la crítica especiales dificultades en su interpretación y comprensión.

Louÿs escribió *Ariane* en 1894 con la intención de que formase parte de un heptamerón al estilo del de Margarita de Navarra. A pesar de su carácter inconcluso, el conjunto de cinco cuentos que lo componen cuenta con las características de la estructura decameroniana: un grupo de tres jóvenes y cuatro muchachas corintias se alejan de la ciudad y se adentran en el bosque, con el fin de pasar una jornada contándose cuentos por el puro placer de narrar. En el cuento que nos ocupa, las cuatro mujeres corintias han llegado hasta el lugar más oscuro y profundo del bosque, tanto que no lo pueblan ni animales ni pájaros; hasta el propio silencio parece apagarse para dar lugar a algo todavía más imposible de expresar. Están aterrorizadas. Thrasès, uno de los tres jóvenes que las acompaña, observa que el lugar donde se encuentran debe ser una de las entradas del Tártaro, pero que no les llegará la hora de la muerte hasta que lo decidan las Parcas; añade que la muerte es un acontecimiento gozoso que debe ser acogido con alegría. Las mujeres le preguntan qué quiere decir con eso, porque a todas les da miedo la muerte. En vez de contestar, Thrasès les relata una historia, tipográficamente aislada del relato marco y dividida en tres partes. En la primera, siete jóvenes y siete muchachas atenienses llegan a Creta para ser entregados al Minotauro. Entre ellos está Teseo. Cuando están a punto de llegar a la entrada del laberinto, hace su aparición Ariadna, que se ha enamorado de la belleza de Teseo, y le

ofrece su ayuda. Entra con él en el laberinto, y al hacerlo ata un extremo del famoso hilo a una roca.

En la segunda parte, Ariadna se despierta en la playa de Naxos. Al abrir los ojos se da cuenta de que Teseo se ha ido y se desespera. En ese momento aparecen las bacantes, ven a Ariadna, la cogen entre todas, le arrancan la cabeza y el corazón. Aparece entonces Dioniso, que ordena que dejen los miembros descuartizados. El dios vierte sobre ellos vino; los miembros vuelven a reunirse y Ariadna se levanta. Dioniso la invita a que camine con él por la senda de la paz eterna.

La tercera parte consiste en un diálogo entre Dioniso y Ariadna, que se pregunta qué fue de Teseo. Dioniso le explica que era necesario que Teseo la abandonara, porque así funciona la ley del amor al que se había entregado; pero que hoy se encuentra en la senda de la paz eterna. Ariadna se maravilla de no sentir absolutamente nada; el dios le dice que ya no sufrirá ninguno de los males de la tierra, porque en realidad está ya muerta, y ella se extraña de que se pueda ser feliz sin amor. Él le describe el Hades, el lugar a donde la conduce; un lugar crepuscular, impreciso, uniforme, incoloro; inmóvil; sin gozo y sin dolor; y, sobre todo, sumido en un silencio imposible de expresar. Le explica que es soberano de ese lugar, y que ella reinará junto a él, en un estado de sosegada beatitud; y la reacción de Ariadna ante esas expectativas es de absoluta felicidad.

Terminado el cuento, Philina le pregunta a Thrasès si eso es todo, como si el final del cuento la hubiese cogido desprevenida; Thrasès responde que no dirá más. Rhèa protesta porque es Perséfone la que es reina de los infiernos, no Ariadna; Thrasès le da la razón, con total indiferencia. Mélandryon aparta al narrador de los demás para reprocharle que no ha contado las cosas tal y como las sentía. Thrasès admite que no ha dicho lo que realmente pensaba; que si Dioniso le hubiese hablado a Ariadna de esa forma, la habría matado. Pero, arguye Thrasès, ¿acaso no le dio más alegrías de las que prometía al relatarle la felicidad futura?; eso mismo ha hecho él por las muchachas corintias que le han escuchado. Es mejor dar confianza que cumplir las promesas, porque la esperanza es más dulce que la conquista. Mélandryon responde que la añoranza de lo pasado es más dulce que la esperanza; Thrasès responde que eso no lo saben las mujeres.

Thrasès, por lo tanto, ante el terror de las corintias al verse en un lugar que asocian con la temida muerte, ha querido explicarles, mediante el relato de un cuento, que la muerte debe ser acogida con gozo porque significa el final del sufrimiento y el comienzo de la perfecta felicidad. Pero el lector, al convertirse en testigo involuntario de una confesión del narrador del cuento, inevitablemente concluye que le han engañado, incluso que le han mentido. Valga como ejemplo de esta reacción un comentario que Hans-Roland Johnsson hace respecto del texto que nos ocupa: «Un texte qui est 'obscur et subtil', qui n'est pas raconté pour que nous le comprenions, mais pour le propre plaisir du narrateur... n'est pas un texte fait pour faciliter la communication avec le lecteur» (Johnsson, 2000: 231). Y, en otro lugar: «Nous ne

sommes pas étonnés de voir que ce ‘pour son propre plaisir’, qui est de mauvais augure, se confirme à la fin quand Thrasès admet qu’il n’a pas dit tout ce qu’il pensait» (Johnsson, 2000: 319). Tras haber constatado lo difícil que resulta llegar a una conclusión definitiva acerca del mensaje expresado en la mayoría de los textos en prosa de Louÿs, Johnsson concluye lo siguiente: «L’oeuvre littéraire de Pierre Louÿs est, pour ainsi dire, le conte de la lyre brisée. Ne pas s’exposer au public est la position affichée du jeune Louÿs s’écriant: ‘Je n’en veux pas, du public, je n’en veux pas! Jusqu’à ma mort je veux l’ignorer!’» (Johnsson, 2000: 322). Añade el autor:

Louÿs ne fut pas le seul écrivain fin de siècle à se détourner du public... Aussi étrange que puisse paraître, Louÿs tira les conséquences de son attitude hautaine: premièrement en écrivant des textes d’un abord ambigu, puis en cessant de se faire publier. Et il en paya le prix: sa santé s’affaiblit et sa situation financière devint de plus en plus précaire. Pierre Louÿs a donc préféré son état de pauvreté à un autre— celui d’écrire et d’être connu. (Johnsson, 2000: 323)

Sin ánimo alguno de contradecir la opinión de Johnsson, sí querríamos tratar de llevarla hacia otros terrenos. Queremos partir de la base de que la sensación de engaño que provoca en el lector la admisión de Thrasès de que no ha dicho lo que pensaba le obliga, automáticamente, a realizar una segunda lectura de todo el texto: no solo del relato en segundo grado, es decir, del cuento mitológico, sino también del relato en primer grado. Comenzaremos por realizar un análisis aproximado de cómo se provoca en nosotros, lectores, esa sensación de engaño. En segundo lugar, analizaremos las consecuencias de la segunda lectura que esa sensación de engaño nos obliga a realizar. Para ello contaremos, entre otras, con las herramientas conceptuales propuestas por Gérard Genette (1972: 67) en su «Discours du récit».

Nos referiremos, por lo tanto, al relato marco como relato en primer grado o diégesis; mientras que el cuento relatado por Thrasès será la metadiégesis, metarrelato o relato en segundo grado. Como veremos, la peculiar estructuración del texto hace de él un sistema desmontable, o desplegable, o incluso abatible. Por otra parte, distinguiremos con Genette la instancia de la narración de la instancia de la escritura, y postularemos que, a diferencia del autor y del lector, el narrador y el narratario son «rôles fictifs» (1972: 226), preexistentes al acto de lectura e independientes del mismo; a instancia narradora corresponde instancia narrataria, y a un narrador intradieгético necesariamente corresponde un narratario intradieгético, como a un narrador extradieгético, un narratario extradieгético. Por otro lado, y apoyándose en la poética borgiana, Genette afirma que si los personajes de ficción pueden ser lectores o espectadores, los lectores o espectadores pueden también ser personajes de ficción; en suma, y en sus propios términos, que lo extradieгético siempre puede ser dieгético (Genette, 1972: 239). En este sentido, apuntaremos, simplemente, que proponemos como privilegio del lector el poder colocarse en la posición ficticia de cualquiera de los narratarios —ex-

tradiegéticos o intradiegéticos—, y de todos ellos simultáneamente, traspasando los umbrales narrativos de una forma que no es propia de las instancias ficticias narradoras y narratarias, que interactúan, según señala Genette, en el mismo nivel diegético.

Hemos señalado que al lector de *Ariane* se le obliga a realizar una doble lectura. Al dar comienzo la primera, el lector se enfrenta a un relato en primer grado, o relato marco, en el que la instancia narrativa es extradiegética, anónima y omnisciente. A ella corresponde una instancia narrataria que también es extradiegética y omnisciente, y cuya posición es la que adopta el lector. En cuanto a los tres jóvenes corintios y las cuatro muchachas corintias, son simplemente los personajes del relato. Desde su posición de narratario extradiegético, el lector no cuestiona en modo alguno la idea que da lugar al relato del cuento —la idea, avanzada por Thrasès, de que la muerte debe ser acogida con gozo— y acepta el cuento que el narrador se dispone a contar como explicación de dicha idea.

La situación se complica cuando da comienzo el relato en segundo grado. Hemos señalado que el lector tiene la capacidad de situarse en cualquiera de las posiciones de los narratarios de los diferentes niveles diegéticos, y en todas ellas simultáneamente. En este caso el lector tiene dos opciones, que son además compatibles entre sí: si el lector mantiene la posición de narratario extradiegético que adoptó al leer el relato en primer grado, es decir, si realiza su lectura teniendo en cuenta la existencia del relato marco, Thrasès es un personaje que ha adoptado la función de narrador; es un narrador intradiegético. Se considerará que tiene como destinatarios de su relato a las cuatro corintias y los dos corintios que le están escuchando, que se convierten, por lo tanto, en personajes narratarios.

Sin embargo, también puede leerse el relato, dada su situación como metarrelato, obviándose el relato marco. Esto es posible también porque, ya no como narratarios, sino desde nuestra posición no ficticia de lectores, percibimos la situación de aislamiento tipográfico en que se halla el metarrelato respecto del relato marco. En ese caso, Thrasès deja de ser un personaje que narra —es decir, un narrador intradiegético— y se convierte en un narrador anónimo extradiegético y omnisciente, exactamente igual que el narrador extradiegético del relato marco. Es decir, que, como instancia narrativa extradiegética, se pone al mismo nivel que el narratario extradiegético, cuya función es la que, como lectores, habíamos inicialmente asumido. La consecuencia más directa es que se disuelven súbitamente las barreras textuales que antes separaban al narratario extradiegético de Thrasès; el cuento le está siendo narrado directamente a este último; no se trata ya de una narración en segundo grado. Además, aunque realmente es el personaje-narrador el que se acerca al narratario extradiegético, asumiendo el papel de narrador extradiegético, el anterior no puede evitar sentir —y esto nos remite a la observación que Genette realizaba refiriéndose a la poética borgiana— que se le arrastra hacia el mundo de los narratarios intradiegéticos, es decir, de los personajes a los que Thrasès dirige su cuento. De hecho, ideológica-

mente corre la misma suerte que ellos: compartimos la mirada de Rhéa, de Amaryllis, del propio Mélandryon. Y, como a ellos, el cuento le parece ilustrar la idea que Thrasès avanzaba en un principio.

Por lo tanto, durante la lectura del cuento el lector no solo mantiene su perspectiva inicial de narratarios extradiegéticos; también adopta la mirada de los narratarios intradieгéticos, es decir, de los personajes narratarios; en cierto sentido, pasa a ser parte de su mundo, del mundo del relato marco.

Una vez terminado el relato del cuento, el lector vuelve a situarse en el relato marco. Con la reaparición del narrador extradiegético del comienzo se vuelve a afirmar su posición inicial como narratario extradiegético. Sin embargo, le es difícil abandonar del todo su posición de narratario intradieгético; las dos perspectivas continúan confluyendo. Es en este complicado contexto en que se le hace depositario involuntario de la confesión de Thrasès, a instancias de Mélandryon, que al plantearse si el artifice del cuento realmente «se cree» las ideas que expone en el mismo —una cuestión que es completamente ajena a la dinámica de la ficción— consigue desvelar las intenciones reales y ocultas de dicho artifice —engañar a las jóvenes corintias— con el resultado de que para Mélandryon el cuento de *Ariane* deja de tener sentido. Pero también para el lector el cuento de *Ariane* ha dejado de tener sentido; se le ha engañado directamente. El juego de niveles dieгéticos al que nos hemos referido ha dado lugar a que el relato en segundo grado pase a ser relato en primer grado; se ha disuelto el umbral que separaba al narratario extradiegético del narrador intradieгético, de modo que al anterior le ha parecido que el cuento le era relatado directamente. Si el lector hubiese mantenido, como narratario extradiegético, la distancia propia respecto de un relato en segundo grado, habría constatado simplemente que un personaje de un relato que le estaba siendo narrado ha engañado a sus narratarios; pero ya no se trata de un cuento narrado por un personaje de un cuento que le estaba siendo narrado. Tanto la idea de Thrasès de que la muerte debe ser acogida con gozo como todas las afirmaciones de Dioniso en referencia a esa idea y la reacción de alegría de Ariadna han perdido, también para el lector, su efectividad. Ni siquiera se le permite comparar el cuento de Thrasès con el mito de Ariadna tal y como lo relatan las fuentes clásicas; una de las narratarias intradieгéticas, Rhéa, ya se encarga de objetar que la reina del inframundo es Perséfone y no Ariadna; a lo cual Thrasès responde con la más absoluta de las indiferencias. En principio, el lector ha llegado a un *impasse* en el que toda interpretación lógica del cuento queda cortocircuitada.

A menos, claro, que constate que el cuento, si ha dejado de ser vehículo de una idea, se ha transformado en artefacto, en un objeto opaco; una vez que no lo sostiene idea alguna, queda reducido a un entramado de palabras y de imágenes. El ritmo, el sonido, lo que Valéry llamaba «le physique du langage» (Blanchot, 1949: 39) adquiere protagonismo dentro del mismo. El lector se ve forzado a disfrutar únicamente de la superficie de la obra. «Thrasès enveloppa sa pensée dans un conte obscur et subtile» (LouÏs, 1973: 26): an-

tes que fundamentar mediante un discurso determinada idea, el cuento se convierte en manifestación material de la misma.

Al explicarle a Mélandryon lo que Dioniso ha querido hacer por Ariane, lo que él mismo ha querido hacer por las corintias, Thrasès ilustra la dinámica del deseo: la abolición de la distancia entre sujeto que desea y objeto deseado anula el propio deseo. Hace referencia, por lo tanto, a su propio cuento como vehículo no de verdad, sino de expectativa, de esperanza. Tal y como señalan Blanchot (1949: 229) y Todorov (1971: 139) la palabra poética funciona, en este sentido, como el deseo: su efectividad y el placer que provocan reside en el hecho de que ninguno de los dos llega a rozar su objeto. Ambos constituyen un intento siempre diferido de aproximación. La palabra implica la ausencia de las cosas como el deseo implica la ausencia del objeto deseado. A través de la dinámica estructural de este cuento, Louÿs ilustra la idea de que el ser humano no es capaz de enfrentarse a la verdad, ni puede soportar vivir anclado en el presente. Su única forma de sobrevivir es cerrando los ojos y creando, desde el deseo y a través de la palabra, su propio futuro; y eso es lo que Thrasès ha pretendido hacer para las corintias. La palabra poética se revela, por tanto, como un artefacto cuya presencia material compensa la ausencia de todo lo demás, la ausencia de verdad, de sentido, de la idea o del objeto designado. Se convierte en objeto opaco, en testimonio palpable, como lo es este cuento, de la paradoja insoluble del lenguaje, y en concreto del lenguaje poético.

Cuando la poesía coincide un instante con la nada se convierte inmediatamente en el todo (Blanchot, 1949: 42). En este sentido, puede decirse que Thrasès ha rozado el ideal poético: al relatar su cuento, ha permanecido en silencio; y testimonio de ese silencio es su propio cuento, palabra hecha opaca y sólida, reducida a materia y a música. La tercera parte del metarrelato se compone casi en su totalidad de las palabras que Dioniso dirige a la hija de Minos. Tanto si se atribuyen al narrador del cuento como si se atribuyen al personaje de Dioniso, constatamos, una vez realizada la segunda lectura, que esas palabras equivalen a silencio; por un lado, tanto para Ariadna como para las corintias atenúan el terrible y absoluto silencio de la muerte; por otro, no albergan más que silencio, dejan que resuene a través de ellas aquello que no es posible expresar, ese «silence inexprimable» que Louÿs atribuye al rumor de la multitud de almas que habitan en el más allá.

Bibliografía

- Blanchot, M. (1949): «Le mythe de Mallarmé», en *La part du feu*, Gallimard, París, 35-48.
- (1949): «Adolphe ou le malheur des sentiments vrais», en *La part du feu*, Gallimard, París. 229-246.
- Genette, G. (1972): «Discours du récit. Essai de méthode», en *Figures III*, Éditions du Seuil, París, 66-267.

- Johnsson, H-R. (2000): *Le conte de la lyre brisée. Significations et structures dans les oeuvres en prose de Pierre Louÿs*, Stockholm University, Estocolmo.
- Louÿs, P. (1973): *Oeuvres complètes, III-IV: Le crépuscule des nymphes, suivi de Lectures Antiques. Ariane ou le chemin de la paix éternelle*, Slatkine Reprints, Ginebra.
- Todorov, T. (1971): «La parole selon Constant», en *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 100-117.

Qui «parlent» dans *La Modification*? Polyphonie et niveaux narratifs chez Michel Butor

Jorge Juan Vega y Vega
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La polyphonie dans *La Modification*¹

Le dispositif, subtil et original, des pronoms personnels et des voix se dégageant du roman *La Modification* n'est pas le plus simple des phénomènes textuels à traiter. D'une façon générale, on serait porté à croire que celui qui parle dans cette narration c'est Léon Delmont... Cette «illusion» intuitive comporterait néanmoins certaines précisions. Pour bien comprendre l'efficacité narrative d'un tel éblouissement, il nous faut au préalable essayer de classer les voix susceptibles d'apparaître dans le roman *La Modification*². À partir de l'analyse proposée par G. Genette (1972), en voici les résultats auxquels nous sommes parvenus. Dans ce discours romanesque, nous avons pu établir trois niveaux narratifs: a) *diégétique*, b) *métadiégétique*, c) *extradiégétique*.

A) Le niveau diégétique

Un premier niveau narratif sera désigné comme «diégétique». Il y est question d'un narrateur (un *je*) s'instituant en narrateur principal. Or il arrive que ce *je* ne se manifeste jamais tout le long de la narration. On dirait une espèce de voix invisible, cachée, implicite. Ce sont seulement quelques-unes de ses traces indirectes à apparaître, ce qui ne veut certes pas dire que sa subjectivité n'y soit pas presque «omniprésente» (Orecchioni, 2002: 36). Elle semble pouvoir s'identifier à une première personne du pluriel. Par exemple, elle apparaît dans quelques fragments où l'on réalise la description d'un tableau du Louvre (1): «Que continueront à nous imposer, jusqu'à quand? tant de gé-

1 «Un personnage romanesque est constitué par des façons de parler. Le grand romancier est celui qui est capable de donner une voix à ses personnages, qui est capable de faire reconnaître leur timbre, leur façon de parler» (Butor, 1993: 85).

2 Cf. Vega y Vega (1994: 52-55 y 202-219).

nération de pions» (I, iii, 70-71). Comme L. Dällenbach l'indique (1972: 28-29), cette instance narrative serait là comme une sorte de porte-parole fictionnel des opinions de l'auteur. Mais Butor lui-même nous le rappelle dans une sentence mémorable: «Il ne faut pas confondre Robinson et Defoe, Marcel et Proust» (1964: 63). La question qui nous intéresse ici est de pouvoir isoler cette personnalité qui parle dans la narration (2):

Vous n'avez pas tout à fait assez d'argent, vous n'avez pas assez de liberté en face de l'argent, sinon vous seriez en première et cela serait encore mieux, mais *on* peut *considérer* les choses d'une autre façon et *dire* que justement cet inconfort de la troisième classe, vous ne l'avez nullement craint... (I, iii, 52)

Il faudrait savoir si l'ensemble des énoncés de (2) est-il proféré par une seule et même voix, et si c'est le cas, pourquoi change-t-elle de ton, et aussi d'avis? Donc, il n'est pas à exclure que certains de ces énoncés puissent être proférés sur une modalité ironique. Curieusement d'ailleurs, on dirait que ces traces renvoient directement à son destinataire, comme si c'était lui-même qui s'(auto)adressait la parole, moyennant toutefois l'agencement d'une certaine *distance* absolument indispensable: celle du pronom *vous* (Grevisse, 1986: 1004, § 631b). Tant et si bien que dans *La Modification*, l'utilisation systématique dudit pronom opère (au moins) un *dédoublément polyphonique de la narration*. Il s'agirait d'une sorte de *monologue* au sens de Benveniste (1974: 85-86), sous forme de dialogue explicite: une voix énonciative qui ne dit jamais *je*, et qui masque plusieurs instances. Lorsque tout le long du texte, nous retrouvons des scènes similaires à celles-ci, nous sommes fort tentés de penser qu'il s'agit d'un véritable foisonnement interne du personnage. L'hypothèse d'une *voix de la conscience* (tantôt observatrice, tantôt introspective, tantôt délibérative, tantôt critique ou porteuse de conseil...) n'est pas à exclure.

Toutefois, cette espèce de voix interne s'investit sous une certaine objectivité et autonomie, cherchant à s'extérioriser toujours par rapport à «vous», et ceci, selon des attitudes floues, celles qui compromettraient le moins l'énonciateur, ce qui fait que les pronoms personnels convergent ici d'une façon fort kaléidoscopique. Cela nous donne une «figure» pronominale (Butor, 1964: 61) certes fort complexe mais qui aurait tendance à s'assimiler (du moins pour les exemples que nous avons cités) de la manière suivante : «ON» ~ «NOUS» explicites = JE implicite s'adressant à un «VOUS».

Nous devons donc considérer la «personne» du narrateur comme une instance présente dans l'histoire, non pas comme un «personnage» à part entière, physique et matériel, mais comme une *présence organisatrice* du discours en général. Ce serait un type de narrateur *homodiégétique*. Mais ce narrateur ne nous fait pas le récit de sa propre histoire; ce n'est pas un récit *autodiégétique*; il s'agirait plutôt d'une instance *autre* (un *alter ego*) qui se présente comme étant (en même temps, et en quelque insaisissable manière) au *dedans* et en *debors* du personnage «vous», devant lui, à côté de lui, bref,

relatif à lui: (3) «dont quelque chose en vous (le peut-on appeler vous-même...), (...), cette autre instance de vous-même» (III, vii, 209).

Le narrateur de *La Modification* serait ainsi, disons, une instance *allodiégétique* (Genette n'utilise pas ce mot), qui selon les termes de Genette (1972: 253) «ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin». Mais force est de constater que cet «observateur-témoin» n'est pas un aussi simple spectateur-rapporteur... Bien au contraire, ses «observations et témoignages» sont fort décisifs. Si bien que c'est ce niveau diégétique qui bâtit la macrostructure du roman, et qui distribue les séquences, les visions du monde, les rôles et, également, les tours de parole. C'est cette voix narrative, si envahissante et si effacée, qui fonctionne dans la partie la plus représentative de *La Modification* (Van Rossum-Guyon, 1970: 137).

B) Niveau métadiégétique

À partir de ce niveau-base, on dégage un niveau *métadiégétique* (récit dans le récit), dans lequel plusieurs personnages prennent la parole à leur propre compte, surtout Léon Delmont, qui dans une seconde partie du roman dira «je», de plus en plus fréquemment. Parvenir à cette surface explicite n'aura pas été pour lui une mince affaire. Ce n'est qu'au bout de longs moments de ressassement mental, qu'il parvient enfin à sortir de ce silence qui l'étouffait (4):

Mardi prochain, lorsque vous trouverez Henriette en train de coudre à vous attendre, vous lui direz avant même qu'elle vous ait demandé quoi que ce soit: «Je t'ai menti, comme tu t'en es bien douté; ce n'est pas pour la maison Scabelli que je suis allé à Rome cette fois-ci». (II, vi, 161)

Voici la première et véritable «tirade» de Delmont, pleine de décision et d'assurance... On dirait que son programme de voyage a atteint un point culminant, irréversible. Nous y retrouvons les deux niveaux narratifs à peine esquissés. Le *Je-0* narrateur-implicite du niveau diégétique (A), celui qui s'adresse en permanence et en exclusivité à «vous», qui organise les actions en disant par exemple «lorsque vous trouverez Henriette», et qui autorise la prise de parole («vous lui direz...»). Il s'adresse à «vous» et (à plusieurs reprises dans ce chapitre) lui prête une série de discours, des variantes de propositions, que ce «vous» serait censé tenir «mardi prochain» devant Henriette. Or lorsque ce «vous» dit explicitement «je», ce n'est plus le narrateur diégétique en tant que tel qui parle, mais un personnage futur, parallèle à Henriette et se trouvant dans le même niveau de métadiégèse que celle-ci. Ce «je» serait, à ce niveau-là (B), un *Je-1* métadiégétique. Pourtant, les pages qui vont se succéder dans cette deuxième partie du roman nous montreront que la «machine mentale», qui s'est déclenchée au moment où ce voyage démarrait, ne va pas s'arrêter tout de suite. D'autres voix apparaissant sous forme de pensées, sou-

venirs, remords ou craintes, vont se glisser dans l'esprit de Léon de plus en plus et de mieux en mieux, au point de faillir tout faire basculer. En effet, la deuxième partie du roman constitue «ce ballottage», qui produit l'éclatement manifeste de toute une polyphonie des voix (5):

Mardi prochain, lorsque vous entrerez dans sa chambre, en effet vous lui raconterez tout ce voyage et vous lui direz: «*J'étais allé à Rome pour prouver à Cécile que je la choisisais contre toi, j'y étais allé dans l'intention de lui demander de venir vivre avec moi définitivement à Paris...*».

Alors terrorisée s'élève en vous *voire propre voix* qui se plaint: ah, non, cette décision que *j'avais* eu tant de mal à prendre, il ne faut pas la laisser se défaire ainsi; ne suis-*je* donc pas dans ce train, en route vers Cécile merveilleuse? *ma* volonté et *mon* désir étaient si forts... Il faut arrêter *mes* pensées pour *me* ressaisir et *me* reprendre, rejetant toutes ces images qui montent à l'assaut de *moi-même*. (II, vi, 162)

Dans (5) il n'est pas facile de comprendre tout de suite comment s'agent les diverses voix: où commencent-elles et où finissent-elles de résonner? Dans le premier paragraphe, nous retrouvons encore le Je-0 organisant la vie et les interventions de ce Je-1 futur qui s'énonce «*je la choisisais...*». Mais, là, soudain, au bout de ce premier paragraphe appartenant au niveau métadiégétique, ce Je-1 est contraint de se taire, ce qui provoque un moment de «silence». Dans ce silence (plein de remords et d'intertexte: «cette trahison de vous-même», II, v, 150), une seconde voix «apparaît» (une sorte de potentiel Je-2 métadiégétique). Ce serait *la voix* du renoncement, qui pour un bref instant se glisserait là, dans ces points de suspension, comme disant tacitement: «Le mieux, pour *moi* (= Je-2), serait de laisser tomber Cécile». Or, nous savons bien que «la métamorphose» ne peut encore se consommer tout à fait; on vient d'apercevoir la gare de Bardonecchia: nous sommes à peine à la *frontière* entre l'Italie et la France, entre Cécile et Henriette, entre «Vous» et... «Vous». Il arrive donc que, au niveau de la métadiégèse, cette possibilité d'abandon immédiat n'est pas *acceptée* par une troisième voix: «votre propre voix», introduite par Je-0, qui en propose la modalité: il s'agit d'une voix «terrorisée... qui se plaint». Et voilà comment le Je-1 *virtuel* de (4), parlant mardi prochain devant Henriette, devient maintenant (5) un Je-3 *actuel*, qui monte à la surface pour protester ouvertement contre ce Je-2 qui tacitement serait d'ores et déjà en train de renoncer à Cécile. Ainsi, ce Je-3 va-t-il assumer en même temps un double statut: A), en tant que *sujet qui parle* il est dans une métadiégèse organisée par Je-0; il est l'énonciateur de son dire métadiégétique; c'est donc une *première personne* disant Je explicitement. Et B), en tant que *sujet qui ne parle pas*, qui n'a pas dit mot depuis le début de la narration, il est le narrataire diégétique, l'interlocuteur de Je-0, partageant avec celui-ci «ce train» (le *bic* et le *nunc* de l'énonciation principale: «ce vendredi qui passe», I, ii, 37; «ce qui est en train de se faire» II, iv, 99). Or, tout en disant «ne suis-je donc pas en ce train», ce Je-3 réussit ce tour de force absolument remarquable de partager explicitement la scène, non pas de la méta-

diégèse future avec Henriette, mais celle de l'énonciation première (de la diégèse actuelle et présente) avec Je-0. Ce Je-3 est donc, au niveau métadiégétique, le «vous» du niveau diégétique.

C'est de cette bouleversante façon, que le soi-disant «monologue intérieur» du discours de *La Modification* s'explique ici en dialogue voire en controverse, toujours intérieure, «mentale», entre Je-0 et Je-3. Certes, dans ce wagon qui roule vers Rome c'est d'un silence dont il est question, mais doublé d'une éloquence bien «parlante», elle, qui confirme les propos signalés de Benveniste (1974), et d'autre part, ceux de Butor lui-même (1990: 290). Et c'est ainsi que grâce à (5) le langage naît explicitement chez un personnage, qui jusqu'à présent était, semble-t-il, en dessous du niveau du langage. Si nos observations sont correctes, la dernière phrase de (5) se comprend ainsi: «mes pensées (= Je-2 = la voix potentielle du silence qui suggérerait l'abandon du projet) qui montent à l'assaut de *moi-même* (= Je-3 = «Vous», le personnage qui voyage et désire encore rejoindre Cécile)». Ce fragment (5) est d'autant plus décisif pour la conception polyphonique de notre roman, qu'il nous propose une *prise de conscience*, c'est-à-dire, une *prise de parole*, on ne peut plus clivée. Voici donc venu ce «moment crucial» (Butor, 1993: 102) pour que le personnage objet de la narration prenne librement la parole. Dorénavant, d'autres Je-n, représentant toujours L. Delmont en tant que sujets métadiégétiques (introduits dans la narration par la «régie» de Je-0), vont apparaître explicitement et de plus en plus, au point que nous verrons se boucler le récit par cette autre intervention, bien «cruciale» et définitive elle aussi. C'est la conclusion (de l'enthymème; Vega y Vega, 1994 et 2000) du roman, dans laquelle se fait jour —cette fois-ci sans discussion— la voix claire et nette du Je-2 du fragment (6): «Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli à cause des enfants, à cause d'Henriette, à cause de *moi*, à vivre quinze place du Panthéon; c'était une erreur de croire que je pourrais m'en échapper...» (III, ix, 274).

Dans ce fragment conclusif, il est possible de concevoir qu'aucune des trois occurrences de la première personne grammaticale ne saurait coïncider avec les deux autres. En effet, nous voyons que le Je-2, implicite et potentiel du fragment précédent (5), devient dans celui-ci un Je-4 explicite et actuel («je continuerai»), alors que celui qui était bien décidé et actuel dans (5), Je-3, devient ici un Je-6 potentiel et illusoire («je pourrais»), et tout cela «à cause de *moi*», un Je-5 qui petit à petit s'est «modifié» tout le long du récit.

C) Niveau extradiégétique

Enfin, on dégagera un troisième niveau narratif, l'extradiégétique, dans lequel le narrateur s'adresse (non pas au personnage mais) directement au lecteur, à un narrataire extradiégétique, qui du coup se voit engagé dans l'histoire, de telle sorte qu'il l'apprend en même temps que le personnage principal métadiégétique. C'est ici un cas flagrant de ce que Genette appelle une

«métalepse narrative», un transfert de niveau. Il est tout à fait évident que le «vous» du français admet ce type de transit et de transport métaleptiques. Cette possibilité d'ouverture vers l'extérieur de la narration se confirme dans les opinions contrastées de l'auteur lui-même (cf. Butor, 1964: 65-66 *versus* Butor, 1964: 97). *La Modification* devient aussi une narration extradiégétique puisque le *je* caché du narrateur s'adresse parallèlement à un autre «vous»: le lecteur. La circulation qui s'y établit est donc métaleptique. L'enjeu stylistique et littéraire que prend cette métalepse (ou ce jeu de métalepses) est d'autant plus phénoménal qu'elle dépend de la valeur illocutoire assumée par cette énonciation. Comme Ducrot (1991: 288) le précise très clairement: «Le destinataire est celui à qui on parle, l'auditeur est celui devant qui on parle, c'est le spectateur du discours». Or il est évident que dans cette narration le «simple lecteur» occupe tout premièrement le seuil de spectateur (lecteur curieux de l'anecdote romanesque qu'on lui raconte), mais il devient bientôt et beaucoup plus destinataire ou narrataire diégétique, c'est-à-dire, cette instance engagée comme responsable du contenu fictionnel qu'on lui soumet. Si bien qu'il est un lecteur co-responsable de la narration, des deux points de vue suivants: A) *Illocutoirement*, le lecteur assure le bon fonctionnement de la narration, la gestion interne des intentions de cette fiction. C'est un lecteur complice, confabulé avec le narrateur. B) *Perlocutoirement*, il est le responsable du plaisir, et donc du succès littéraire de cette même narration. Il devient le lecteur-public, collectivité qui lit ce roman, la postérité, celle qui accorde des prix, qui continue d'acheter et de relire ce roman. Mais, dans un tour de prestidigitacion beaucoup plus spectaculaire, ce lecteur a au moins une chance merveilleuse —c'est cela la littérature— de pouvoir devenir *le narrataire agissant dans sa propre histoire*. En lisant *La Modification*, il actualiserait *sa propre histoire* romanesque, non pas celle de «vous» = *Léon, ce vendredi de novembre 1955*, mais la sienne personnelle, celle de «chacun de nous», celle de tous nos jours *urbi et orbi* lorsque nous lisons ce roman. Et c'est ainsi que le corrobore entre autres M. Leiris (1990: 289): «(...) c'est vous-même, lecteur, que le romancier semble mettre poliment en cause...». Il suffira désormais d'ajouter qu'il y est question aussi d'un certain type d'énallage de personne³. Michel Butor nous a fait part à maintes reprises de cette possibilité: «Le 'je' cache un 'il'; le 'vous' ou le 'tu' cache les deux autres personnes et établit entre elles une circulation». Cette circulation est donc l'énallage, la polyphonie, ce phénomène discursif qui nous séduit tellement dans cette fiction.

Conclusion

Nous pouvons donc confirmer que le narrateur diégétique de *La Modification* ne peut être un *personnage* à part entière, mais une *source des voix*

3 Cf. P. Fontanier (1968: 293) et Kerbrat-Orecchioni (2002: 69-75).

de la conscience, de pensées parlantes, d'images intérieures qui organisent la vie, les sentiments, les actions et les discours du personnage dit Léon Delmont. Cette distance de la politesse, du «vous», n'est donc pas tout à fait externe et physique, comme celle qui s'instaure entre deux interlocuteurs normaux dans une conversation quotidienne. Il s'agit d'une espèce de clivage interne (et partant discursif) entre deux (ou plusieurs...) parties d'un moi, qui se présentent ici comme forcées à établir les *relations* que nous avons observées, le lecteur ne pouvant, lui, que tirer profit de cette envahissante et séduisante polyphonie discursive.

Bibliographie

- Benveniste, E. (1974): *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris.
- Butor, M. (1990): *La Modification* (1957), suivi de *Le Réalisme mythologique de Michel Butor* (1958), par Michel Leiris, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1964): *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- (1993): *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, La différence, Paris.
- Dällenbach, L. (1972): *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de M. Butor*, Minard, Paris.
- Ducrot, O. (1991 [1972]): *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris.
- Fontanier, P. (1968 [1830]): *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.
- Grevisse, M. (1986): *Le Bon Usage*, Duculot, Paris.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2002): *L'Énonciation*, Armand Colin, Paris.
- Van Rossum-Guyon, F. (1970): *Critique du roman. Essai sur La Modification*, Gallimard, Paris.
- Vega y Vega, J. J. (1994): *L'Enthymème romanesque. Essais de logique fictionnelle*, Édition A.N.R.T, Lille.
- (2000): *L'Enthymème. Histoire et actualité de l'inférence du discours*, P.U.L, Lyon.

Intertexte et fiction narrative chez Madame de Tencin

Sante Arcangelo Viselli
Université de Winnipeg

Profondément marquée par la littérature classique, Madame de Tencin, grâce à un jeu intertextuel des plus habiles, réactualise dans sa fiction narrative les divers *topoi* de la tradition romanesque¹. Un des noyaux topiques des plus marquants et que nous nous proposons d'analyser ici —et ce surtout en référence à l'œuvre de Madame de La Fayette, s'organise autour de l'isotopie du devoir *versus* amour, un rappel du conflit cornélien bien connu, mais qui se colore au XVIII^e siècle d'ambiguïté sémantique.

Nous sommes habitués à différencier les catégories discriminatoires du savoir par des notions classiques, simples et linéaires. Chez Madame de Tencin, ces notions se compliquent, réacquièrent une dimension baroque, excessive, violente, teintées d'un lugubre touchant parfois au morbide dans un pathétique époustouflant et destructeur. Le conflit (amour *versus* devoir) n'est vécu ni vivifié par la pureté des vertus tragiques des personnages que pour être redéfini par les signes les plus contradictoires du désir narcissique de l'autodestruction du *moi* anarchique qui, ne pouvant pas triompher des obstacles sociaux et moraux qui le séparent de l'autre et donc du bonheur possible, cherche l'aliénation physique et morale dans la dénégation la plus flagrante des désirs paroxystiques dans le refoulement des pulsions les plus légitimes. Sur les traces de la princesse de Clèves et de Nemours, les personnages des romans de Tencin subliment et refoulent à la fois leur passion, un pseudo honneur et devoir réglant leur conduite face aux multiples aventures et vicissitudes auxquelles ils se trouvent confrontés. Souvent l'honneur et le devoir se réduisent à une figure de l'orgueil.

1 La production romanesque de Madame de Tencin: trois romans publiés du vivant de l'auteur: *Mémoires du comte de Comminge* (1735), *Le Siège de Calais* (1739), *Les Malheurs de l'amour* (1745). Voir la bibliographie pour les éditions modernes utilisées. *Les Anecdotes de la cour et du règne d'Édouard II, roi d'Angleterre*, 1776, roman inachevé, publication posthume; la célèbre libertine ne rédigea que les deux premières; la 3^e fut confiée aux bons soins de Madame Élie de Beaumont. Enfin, une nouvelle attribuée à Madame de Tencin, (*Histoire d'une religieuse écrite par elle-même*, publiée dans la *Bibliothèque des romans*, 1776), semble être, selon le critique Franco Piva, l'œuvre de Bastide.

Une des histoires tragiques dans les *Malheurs de l'amour* met en scène les amours contrariées de Mademoiselle de Joyeuse (nommée aussi Eugénie) et du marquis de La Valette. Après bien des péripéties, les deux amants se retrouvent, mais sa conscience culpabilisée lui interdit de songer à lui. Victime de la perfidie du comte de Blanchefort, (il l'avait épousée secrètement et ensuite désavouée, abandonnée, refusant même de reconnaître l'enfant dont elle était grosse), la mort de son enfant et de l'époux volage, la libèrent de toute responsabilité morale à l'égard de son engagement passé. Le schéma de départ —la matrice renvoie à *La Princesse de Clèves*— tisse les réseaux structuraux nécessaires à la création de la péripétie principale du roman de Tencin. L'isotopie de base qui sous-tend le texte (le triangle fatal qui place la femme convoitée au sommet entre le mari et l'amant) ne symbolise plus le nœud tragique du bonheur impossible —le mari désormais disparu laisserait le champ libre à l'épanouissement d'Éros. L'héroïne, fidèle au modèle archétypal de sa devancière, rejette la solution mondaine: bien que libre, elle prend le voile, se retire du monde et dit non à l'amour: «Mes malheurs, dit-elle, ne m'ont pas laissé le choix de ma destinée; il faut vivre dans la solitude, puisque je ne saurais plus me montrer dans le monde avec honneur. Eh, pourquoi, dit M. de La Valette, vous faire cette cruelle maxime? Pourquoi vous punir (...)?» (2001: 120).

Certes, le texte de Tencin subit des avatars par rapport au schéma d'origine mais il met en scène, comme dans *La princesse de Clèves*, ce nouveau Nemours, La Valette qui essaie de convaincre son amante que le bonheur est possible et sans culpabilité. Le discours du «cœur» est cependant voué à l'échec et ses signes renvoient le lecteur à une structure intertextuelle signifiante, ambiguë, à la limite du paradoxe²: «Il faut avouer, répliqua mademoiselle de Joyeuse, que si je l'avais écouté (mon cœur) il n'eût parlé que pour vous. Il faut avouer plus, ajouta-t-elle, ce fut pour me venger de vous, dont je croyais avoir été trompée, que je me précipitai dans l'abîme des malheurs où je suis tombée. Accordez-moi donc, interrompit le marquis..., la gloire de les réparer. C'est assez pour moi, répliqua-t-elle, que vous ayez pu en concevoir l'idée; mais j'en serai bien indigne si j'étais capable de m'y prêter» (2001: 120).

N'est-ce pas là une réponse possible au dilemme posé par la princesse refusant la main de Nemours? Dans les deux cas, les personnages s'expliquent à partir d'une phénoménologie axiologique. Le texte de Tencin est cependant plus événementiel que celui de son illustre devancière, les images plus

2 Rappelons que la princesse de Clèves désormais libre avoue pour la dernière fois son amour à Nemours, mais elle lui fait aussi part de sa résolution irrévocable: «Car enfin, dit-elle, cet aveu n'aura point de suite, et je suivrai les règles austères que mon devoir m'impose (...). Il n'y a plus de devoir qui vous lie, répond Nemours, vous êtes en liberté, (...) qu'il dépend de vous de faire en sorte que votre devoir vous oblige un jour à conserver les sentiments que vous avez pour moi» (1990b: 382-383). Le texte de La Fayette sous-tend la littérarité et engendre la production romanesque de Tencin.

pathétiques, les personnages plus orgueilleux et soumis au ravage du narcissisme, ce qui lui confère d'ailleurs son originalité propre, l'intertexte n'étant qu'un signe de l'univers d'attente du lecteur, un prétexte à la création littéraire³. Il faut aussi remarquer que le roman de Tencin exploite les ressorts d'une composition narrative polyphonique car Eugénie et La Valette ne sont pas les seules voix importantes du roman. Une sorte d'isomorphisme de la pensée et de la structure romanesque seraient aussi à établir entre l'aventure d'Eugénie et l'histoire de Pauline. Celle-ci, amoureuse de Barbasan, finira par épouser par reconnaissance M. d'Hacqueville qu'elle n'aime pas mais qu'elle estime et respecte — la question sur l'amour *versus* devoir y est centrale. Tel M. de Clèves, M. d'Hacqueville aime sa femme, finira par la soupçonner d'infidélité et il en mourra de chagrin. Pauline s'enfermera dans un couvent où, «sans s'engager par des vœux», elle renoncera «au monde pour jamais» (2001: 149). Ce n'est qu'un exemple. Toute la trame du roman ne va sans évoquer le dénouement de *La princesse de Clèves*, qui sert d'inspiration et de maquette à divers niveaux de la production romanesque de Madame de Tencin⁴.

Dans les *Mémoires du comte de Comminge*, l'isotopie de base (le triangle amoureux) se complique et se redéfinit par un jeu remarquable de parallélisme et d'opposition au modèle qui l'a engendrée, l'amour s'opposant toujours au devoir. Dom Gabriel, frère de Bénavidès et qui par devoir envers son frère est obligé de dissimuler son amour pour sa belle-sœur, lui aussi sera profondément marqué par les blessures d'Éros, amour donc impossible et moralement condamné: il ne lui restera que partir à la guerre où il «espère trouver la mort (...) ou retrouver le repos» (1985: 86)⁵.

Dans le *Siège de Calais*, Monsieur de Canaple aime Madame de Granson, épouse de son meilleur ami et qu'il a possédée par méprise. S'étant rendu compte de son erreur et de l'horreur de sa situation (Madame de Granson vient de manquer à son premier devoir d'épouse: la fidélité du corps), elle dédaigne son séducteur bien qu'elle soit amoureuse de lui. L'isotopie de base,

3 Pour Riffaterre, l'intertexte est «l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un texte donné». Cité par Hans-George Ruprecht (1983: 17).

4 Selon Riffaterre: «*Production* ne désigne ni l'acte créateur d'un écrivain ni le fait matériel de l'écriture (...). Ce mot renverra exclusivement au phénomène littéraire proprement dit, à la écriture en quoi consiste toute lecture d'art verbal, à la complexe interprétation du texte qui résulte de réactions successives, de découvertes progressives, de retours en arrière, de paradoxes résolus et même de conclusions réductives de la part du lecteur» (1983: 23).

5 Voir Viselli (1998: 287-88). L'isotopie de base dans *La Princesse de Clèves* (Nemours aime la princesse mariée avec M. de Clèves) s'organise chez Tencin autour de structures ternaires récurrentes, le personnage convoité demeurant toujours au sommet: 1^{er} triangle: le Comte aime Adélaïde qui est mariée avec Bénavidès. 2^d triangle: Dom Gabriel (frère de Bénavidès) aime sa belle-sœur Adélaïde. 3^e triangle: le Comte et Dom Gabriel (frère de Bénavidès) aiment Adélaïde. Cette dernière figure exclut le mari. La représentation relève ici de la mimésis. Suivant les perspectives de Roland Barthes, le texte «en face duquel le lecteur ne peut plus se constituer comme producteur du message, mais est réduit au rôle de consommateur», se définit ici par sa lisibilité (cité par M. Angenot, 1972: 61).

le triangle fatal est ici récupéré au profit de la lisibilité du texte: on s'y attendait, la mort du mari détruit l'obstacle. Malgré cela, Madame de Granson refuse dans un premier temps le bonheur avec son amant. La trahison a engendré la culpabilité. Canaple s'attache doublement à son amante, par amour et par devoir⁶. Au siège de Calais, au risque de sa propre vie, il ravitaille la ville mais à bout de forces, découvert par l'ennemi, il se voit dans l'impossibilité de continuer son action magnanime: «(...) enfermé dans la ville, hors d'état désormais de secourir madame de Granson, il ne lui resta que l'espérance de mourir du moins en la défendant» (1983: 184)⁷. L'intertexte opère à l'intérieur de la production romanesque de Madame de Tencin, un rappel ici du personnage de Dom Gabriel ci-haut mentionné.

Il faut renchériser au passage sur l'importance de l'héroïne de ces romans, héroïne dont l'attachement au devoir et à l'amour dépasse d'emblée l'impuissance pathétique, à l'exception de M. de Canaple, du héros: elle agit, lui, il subit, l'héroïne réfléchit, domine sa passion, le héros s'aliène en attendant la mort libératrice. Paradoxalement, l'héroïne sera aussi amenée à chercher la solitude du cloître. Dans *l'Histoire d'une Religieuse*, le héros (Antonio) —archétype des héros des romans de Tencin, ne se croyant point aimé, s'engage dans l'armée. Mortellement blessé, avant d'expirer, il envoie une lettre à son amante pour lui déclarer son amour. L'héroïne culpabilisée transcendera cet amour en s'imposant le devoir du cloître: elle semble ainsi rejoindre le camp des faibles —elle cherche la mort: «Tu meurs par moi (...) et je respire! Je sais ce que je te dois, et ce devoir sera rempli. Oui, ma vie sera une mort réelle, et j'aurai un tombeau comme toi. Les murs d'une maison sainte recevront un être qui ne fit jamais d'autre mal que de ne pas t'avoir avoué son amour» (1776b: 157).

Le devoir de la Religieuse —prototype du personnage d'Eugénie, mentor de Pauline dans *Les Malheurs de l'amour*— est ponctué par l'abnégation: elle

6 Le même modèle intertextuel se retrouve dans *Les Anecdotes de la cour... d'Édouard II*. L'héroïne convoitée par le comte de Pembrock et par Gaveston épouse ce dernier par inclination. Devenue Madame de Cornouaille elle se rend trop tard compte de son erreur mais son devoir lui impose de rester attachée à la destinée de son mari. Après la disgrâce de celui-ci, le comte de Pembrock qu'elle finit par aimer la demandera en mariage: comme dans le cas de Nemours (*La Princesse de Clèves*) et de La Valette (*Les Malheurs de l'amour*), elle refusera de se lier de nouveau à un homme et passera le reste de sa vie dans un cloître: «Je sais, lui dit-elle, combien je vous suis chère: Ah! mon vertueux ami, je n'ignore pas la grandeur du sacrifice que je fais... Eh! Madame, qui peut donc vous imposer la loi d'un tel sacrifice?... Vous êtes et me serez éternellement plus cher qu'aucun homme du monde (répond-elle), et c'est parce que je vous rends toute la justice qui vous est due, que je me fais l'effort de refuser vos offres... mon parti est absolument pris... j'ai fait mon devoir; je dois expier mes anciennes erreurs, il est juste... Madame de Cornouaille se retira un peu de temps après à l'Abbaye de (...)» (1776: 312-326).

7 Le *Siège de Calais* se démarque des autres romans: le héros et l'héroïne se définissent avec la même fermeté d'âme: chez eux le devoir et l'amour doivent s'affronter dans de rudes épreuves, mais enfin, Éros triomphera de Thanatos et nous assistons, chose rare dans les romans de Madame de Tencin, à un *happy end*. Les autres couples constitués tout au long du récit partageront la même destinée heureuse.

cède tout son héritage à une jeune personne de son entourage, afin de lui assurer la dot nécessaire à son mariage avec la personne aimée. C'est un cas typique de projection: la Religieuse transpose son bonheur perdu sur celui du nouveau couple reconstitué et le revit par osmose⁸.

Plus remarquable encore est l'attitude envers le devoir d'Adélaïde, héroïne principale des *Mémoires du comte de Comminge*. Ce court roman évoque les vicissitudes d'un amour intrépide et dévorant entre le comte de Comminge et Adélaïde de Lussan, sa cousine. Cet amour ravagé par la haine de leurs pères⁹ ne fera que scander les étapes d'une marche funèbre qui amènera le héros à la Trappe et l'héroïne au tombeau. Chez le comte, la passion l'emporte toujours sur le devoir: par exemple, il brûle les papiers de la famille qui auraient dépouillé les Lussan de leur héritage; il le fait par un amour inconditionnel pour Adélaïde, mais ce faisant, il n'accomplit pas son devoir de fils, une transgression certes scandaleuse aux mœurs de l'époque: «Le tort que je faisais à mon père ne m'arrêta pas, dit-il» (1985: 30). Il lui désobéit de nouveau lorsqu'il refuse d'épouser Mademoiselle de Foix que son père lui destine, une autre grave transgression au code moral et à la tradition aristocratique de l'Ancien Régime: «Je suis bien fâché, monsieur, dis-je à mon père, de ne pouvoir faire ce que vous souhaitez, mais je suis trop honnête homme pour épouser une personne que je ne puis aimer» (1985: 45). Nous retrouvons ici les marques typiques du conflit de générations. L'autorité du *pater familias* est bafouée par la révolte d'un fils qui refuse de se plier à ses ordres. Personnage dichotomique, voire contradictoire et anachronique, le père incarne tous les signes d'une noblesse décadente et, par extension, ceux de la monarchie et de l'Église. Madame de Tencin s'écarte du modèle discursif et narratologique de La Fayette et s'engage dans une des diatribes chères au siècle des «Lumières». Remarquons aussi que le personnage du père, absent dans *La Princesse de Clèves*, est remplacé par la figure de la mère, ce qui ne change rien à la dialectique politique de base¹⁰ fondée sur la même autorité et tra-

8 Cette valeur morale du personnage de la Religieuse ne va sans évoquer le dénouement de la *Princesse de Clèves*: «(...) elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse (...), dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles des couvents les plus austères, et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertus inimitables» (1990b: 390). L'on sera sensible au même style d'oraison funèbre que l'on retrouvera plus tard dans l'écriture romanesque de Madame de Tencin. Pour Pierre-Maurice Masson, dans tous ces romans «le couvent a un rôle. Il est le confident des amours naissantes, et des espoirs joyeux, le refuge des amours brisées et des tristesses résignées; (... à l'intérieur de ces murailles) il se joue de plus douloureuses tragédies que dans bien des salons mondains» (1970: 143).

9 Le modèle intertextuel est sans doute le début de *La Princesse de Montpensier* de Madame de La Fayette (1990a: 30). Il ne faut pas oublier non plus que le mariage forcé ou de raison est bien ancré dans la mentalité de l'époque et le XVIII^e siècle ne dérogera point aux impératifs d'une tradition immémoriale.

10 Tencin préfère s'abreuver à des sources plus actuelles —la réécriture sera donc marquée à la fois par la réalité sociale de l'époque qui commence à présenter des signes évidents d'individualisme et par la présence de textes d'idées marquants tels que *Les Dialogues* de Lahontan, *Les Illustres françaises* de Challe, *Les Lettres persanes* de Montesquieu et de *Manon Les-*

dition ancestrales: rarement à cette époque le mariage est contracté par inclination et les raisons en sont bien connues.

Le personnage du comte vit son paradoxe intérieur, sa révolte impuissante: incapable d'opérer un changement qualitatif quelconque, il finit par compromettre de manière inéluctable sa destinée, celle de sa famille et celle de la personne aimée. Adélaïde se voit dans l'obligation d'épouser le marquis de Bénavidès: c'est à prix que son amant recouvrera la liberté. Partant, elle lui interdit de la revoir. Du point de vue structural, le schéma classique de l'amour contrarié et de l'éternel triangle des amants malheureux —référence obligée aux textes de La Fayette, est ainsi reconstitué. N'écoulant que son cœur, le comte s'introduit cependant chez les Benavidès en se faisant passer pour un peintre¹¹: il déroge ainsi à la volonté de la femme aimée qui, liée désormais par les nœuds sacrés du mariage à un autre homme, ne peut plus le revoir sans se rendre criminelle et manquer à son devoir d'épouse.

Enfin, le comte déroge aux privilèges de sa noblesse par l'exercice d'une profession incompatible avec elle: il se retire du monde et se condamne au mutisme de la Trappe, non pour prier Dieu dans le silence et la méditation, ce qui serait, en principe, conforme à son devoir moral de chrétien, mais pour éluder ses responsabilités civiques et morales d'être humain incapable de s'assumer. Cette sorte de célibat est condamnée au siècle des «Lumières» qui voit dans la *sociabilité* une des qualités des plus remarquables de l'être humain. Les philosophes, Diderot surtout, nous rappellent que la procréation est le premier devoir de tout homme. Soulignons-le, conformes à leurs modèles (la princesse et Nemours, la comtesse et le comte de Tende par exemple¹²), Adélaïde et le comte mourront sans descendance et, puisqu'ils sont enfants uniques, ils seront les derniers rejetons de leurs familles. La dernière trahison est donc marquée par le manque d'amour et de devoir civique et moral envers l'humanité, envers Dieu. Il s'agit bien chez les deux écrivains (La Fayette et Tencin) du désir d'anéantissement de toute progéniture possible, une sorte de vengeance castratrice sur l'homme, un acte réactionnaire, voire terroriste: c'est le triomphe absolu de Thanatos sur Éros.

Pour Adélaïde comme le fut pour la princesse, la première règle de la morale semble toujours être celle de l'obéissance, à savoir qu'elle sera prête à

caut de l'Abbé Prévost entre autres. Ces philosophes que Tencin fréquentait dénoncent tous les méfaits du mariage de raison et de l'indissolubilité du mariage. En 1735, date de parution des *Mémoires...*, la révolution sociologique est déjà bien entamée.

11 Rappelons que le comte est artiste, en l'occurrence, peintre. Il effectue une copie du portrait d'Adélaïde qu'il lui remet mais il gardera l'original (1985: 28), un rappel intertextuel du vol du portrait de la princesse de Clèves par Nemours (1990b: 317). La peinture devient ainsi un objet de culte, un moyen de communication et de rencontre symbolique de deux amants mais aussi un signe de séparation éternelle.

12 «(...) elle accoucha par la violence de son mal. Elle eut la consolation de voir son enfant en vie, d'être assurée qu'il ne pouvait vivre, et qu'elle ne donnait pas un héritier illégitime à son mari. Elle expira elle-même peu de jours après (...). Quoiqu'il fût fort jeune, (Le comte de Tende) ne voulut jamais se remarier» (1990c: 427).

sacrifier son amour pour remplir pleinement et sans ambiguïté son devoir envers son père et l'autorité qu'il représente dans la société. Héroïne fataliste, cette sorte d'Iphigénie décline à son amant ses craintes, mais elle lui rappelle aussi son devoir: «Je vous ai laissé voir mes sentiments, dit-elle, (...) mais souvenez-vous que je saurai quand il le faudra les sacrifier à mon devoir» (1985: 33)¹³. De nouveau, Tencin se démarque de la tutelle de La Fayette. Le héros masochiste semble se complaire dans la fatalité, l'impuissance et le manque de volonté de s'assumer pleinement. Sa prise de parole est faible, elle refuse la grandeur du tragique et glisse dans le douteux, dans l'amphibologie de la parole multiple, d'une polyphonie cacophonique et muette. Par contre, l'héroïne, malgré son accablement et son impuissance devant le déroulement inéluctable des événements, garde la sonorité d'un discours univoque et s'assume en tant qu'être humain, que femme, qu'amante ou épouse malheureuse, grâce à la volonté d'un *moi* presque surhumain. La princesse de Clèves par son refus en est l'épitomé, mais pour Adélaïde (comme pour Eugénie, Pauline et Madame de Cornouailles), le devoir est devenu une véritable religion: c'est là que les signaux se brouillent. Il faut donc se méfier du discours de Tencin sur le devoir de la femme obéissante, assujettie et vertueuse. Dépassant à la fois Camille et Iphigénie, le *moi* de l'héroïne de ces romans est, en fait, narcissique et anarchique: la femme rentre dans l'ordre des choses et n'accepte les règles imposées par une tradition anachronique que pour mieux les dénoncer: la démarche est réactionnaire, dépourvue de tout idéalisme béat. Ce n'est pas le monde tel qu'il devrait être qui engage l'héroïne à se comporter comme elle le fait, mais le monde tel qu'il est, réel, souvent tyrannique, même absurde. Elle devra s'affirmer et triompher par son *non* symbolique, hyperbolique et inchoatif, un *non* à l'amour et au bonheur conçus à son insu par le truchement des qualités morales auxquelles elle peut et doit déroger sans risque de se dégrader, car toutes les héroïnes de Tencin choisissent le couvent pour toute autre raison que sacrée: chez elles la recherche de l'être relève déjà d'une phénoménologie ontologique.

13 Et un peu plus tard, à la question bien précise du comte, à laquelle question il souhaiterait une réponse par l'affirmatif: «Dites-moi (...) que si nos pères sont inexorables, vous aurez quelque pitié pour un malheureux», Adélaïde renchérit: «Je ferai ce que je pourrai (...) pour régler mes sentiments par mon devoir; mais je sens que je serai très malheureuse si ce devoir est contre vous» (1985: 40). Impossible donc de s'échapper d'une telle prison, du tombeau que l'héroïne se creuse elle-même, tout en s'assurant. Remarquons aussi l'extrême naïveté du comte qui voit dans la fuite la possibilité d'échapper à sa condition pathétique —Des Grieux (*Manon Lescaut*) en dit long sur une situation parallèle. La réalité est bien autre et Adélaïde, plus clairvoyante que son amant, pressent la tragédie imminente. Cependant, sensible à l'amour, elle voudrait écarter les craintes qui l'affligent. Par un retour de volonté sur elle-même, le conflit qu'elle ressent est d'ordre cornélien: dans la lutte de l'amour vs. devoir, celui-ci devra triompher au préjudice du bonheur. Cependant, Adélaïde, plus proche d'Iphigénie que de Camille (deux modèles intertextuels à ne pas négliger), montrera toujours le même sens de soumission à l'autorité des parents, tandis que le comte (calqué sur le personnage de Des Grieux) serait plus prompt à la révolte. Il est déjà le prototype du héros romantique, solitaire et mélancolique qui se complait dans sa souffrance.

En guise de conclusion, nous remarquerons que les romans de Madame de Tencin esquissent un tableau de la femme qui mérite d'être examiné, entre autres, dans la dialectique qui oppose le devoir à l'amour. Davantage, ce tableau hérité de l'époque classique se redéfinit au siècle des «Lumières»: la femme devient philosophe. Le sexe dit faible s'affirme et s'impose à l'homme qui, cessant d'être le bourreau tant redouté, se montre inférieur, faible, perdu, moralement douteux. Ces romans sont marqués, pour paraphraser la *Princesse de Clèves*, d'un fantôme d'indignité. La femme veut punir mais, ce faisant, elle se creuse un tombeau, la seule manière de faire entendre sa voix unique et plurielle, voix ambiguë d'Antigone dans son trou et dont le *moi* pur et incorruptible peignera la caricature de l'amour, du devoir et des vertus classiques.

Madame de Tencin, femme philosophe qui méconnut hautement ses devoirs de religieuse, elle qui anima les chroniques scandaleuses de l'époque est, dans sa fiction narrative, le porte-parole d'héroïnes remarquables, qui s'obstinent dans la poursuite des plus hautes vertus morales: innocence, devoir, honneur, réputation, obéissance. En réalité, ce ne sont que des antiphrases. Dans le conflit évoqué, le devoir est un leurre et l'amour relève d'un discours bien faible, ambigu, même dérogatoire: à juste titre, Thanatos vainc souvent Éros, un rappel intertextuel mais combien éloquent de l'œuvre de Madame de La Fayette et dont Madame de Tencin fut une fervente admiratrice.

Bibliographie

- Angenot, M. (1972): *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, HMH, Montréal.
- Masson, P.-M. (1970, réimpression de l'édition de Paris de 1909): *Une Vie d'une femme au XVIII^e siècle: Madame de Tencin (1682-1749)*, Slatkine Reprint, Genève.
- La Fayette, Madame de (1990a): *La princesse de Montpensier, Œuvres complètes*, François Bourin, Paris, 27-51.
- (1990b): *La Princesse de Clèves, Œuvres complètes*, François Bourin, Paris, 267-390.
- (1990c): *La Comtesse de Tende, Œuvres complètes*, François Bourin, Paris, 417-427.
- Riffaterre, M. (1983): «Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la vallée*», *Texte*, 2, 23-33.
- Ruprecht, G. (1983): «Intertextualité», *Texte*, 2, 13-22.
- Tencin, Madame de (1776): *Histoire d'une Religieuse écrite par elle-même*, in *Bibliothèque universelle des romans*, Au Bureau et chez Memonville, Paris, 135-159.
- (1983): *Le Siège de Calais*, Desjonquères, Paris.
- (1985): *Mémoires du comte de Comminge*, Desjonquères, Paris.
- (2001): *Les Malheurs de l'amour*, Desjonquères, Paris.
- Tencin, Madame de et Beaumont, Madame Élie de (1776): *Anecdotes de la cour et du règne d'Édouard II, roi d'Angleterre*, Pissot, Paris.
- Viselli, Sante A. (1998): «La violence et topique romanesque dans *Les Lettres persanes*, *Les Mémoires du comte de Comminge*, *Le Masque de fer* et *L'Émigré*», in Debaisieux, M. et Verdier, G. (éds.): *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 285-294.

Rabelais y los tres Hércules. (A propósito de una célebre falsificación de la historia)

Alicia Yllera Fernández

UNED

Con el Renacimiento cobra particular importancia la figura de Hércules¹, que ya durante la primera mitad del siglo XV es el modelo del príncipe para la casa de Este en Ferrara². En la corte borgoñona, el capellán de Felipe el Bueno, Raoul Le Fèvre, escribe el *Roman du fort Herculès* (h. 1464), que constituye la mayor parte de su *Recueil des histoires de Troie*³. Desde fines del siglo XV se enalza al rey, en Francia y en otros países, comparándolo con Hércules.

La recuperación del mito de Hércules, parangón del caballero y del príncipe, ahora, como se verá, escindido en tres figuras diferentes y en ocasiones antagónicas, se funde en Francia con la vieja leyenda, de invención erudita, del origen troyano de la monarquía francesa.

Partiendo del modelo de la fundación de Roma por Eneas, fugitivo de Troya en llamas, narrada por Virgilio, en el siglo VII se crea la leyenda del origen troyano de los francos, descendientes de Francus o Francion, quien con sus compañeros escapa a la destrucción de Troya. Esta leyenda aparece, con variantes, en la *Crónica* (h. 660) atribuida, a partir del siglo XVI, a Fredegario y en el *Liber Historiae Francorum* (h. 727), y se populariza en el siglo XIII⁴.

1 Lo que no supone, en absoluto, que fuese desconocido durante la Edad Media, puesto que se representa en esculturas románicas y se convierte en prefiguración de Cristo en el *Ovidio moralizado*, aunque la cristianización de Hércules comienza tardíamente en este período (Simon, 1955: 175-176).

2 Anteriormente, desde el siglo XIII, Hércules era considerado como uno de los protectores de la ciudad de Florencia.

3 Más tarde, la parte dedicada a Hércules será publicada independientemente de la segunda parte que traduce el resumen latino que Guido delle Colonne había hecho del relato medieval de Benoît de Sainte-Maure (Jung, 1966: 11 y 16-27).

4 También los reyes de Inglaterra contaban con ilustres antepasados troyanos: descendían de Bruto, biznieto de Eneas, que se había instalado con sus gentes en la isla de Albión, que pasó a llamarse Britania. Lo contaba, hacia 1136, Geoffrey de Monmouth en su *Historia Regum Britaniae*, que Wace adaptaría al francés (*Brut*, 1155).

Según la crónica atribuida a Fredegario, los fugitivos troyanos se dividieron en dos grupos. Uno pobló Macedonia. El segundo, bajo el rey Francion, que daría nombre a los francos, deambuló por Europa, derrotando a todos sus enemigos, y se estableció posteriormente en una región situada entre el Rin o el Danubio y el mar.

El *Liber Historiae Francorum* presenta una versión diferente: un grupo de troyanos, dirigido por Príamo y Antenor, se estableció en Panonia, donde fundaron la ciudad de Sicambria sobre el Danubio⁵, al mismo tiempo que Eneas se establecía en Italia. Ayudaron a los romanos a luchar contra los alanos, en tiempos del emperador Valentiniano, quien, en recompensa, los eximió de tributos durante diez años y les dio el nombre de «francos». Como, al cabo de este tiempo, ellos se negaron a pagar los tributos, los romanos lucharon contra ellos, obligándoles a abandonar Sicambria. Se asentaron entonces a orillas del Rin.

Autores posteriores, como Aimoin de Fleury (fines del siglo X-principios del siglo XI), fundieron ambas leyendas. A principios del siglo XIII, un cronista de Saint-Denis, Rigord, añadió un nuevo rasgo importante a la leyenda, al afirmar que Francus era hijo del propio Héctor (Asher, 1993: 9-12). Para Rigord los galos y los francos constituyen un mismo pueblo, de origen troyano. Unos exiliados troyanos, con el duque Ibor, se establecieron en la Galia, en el siglo IX a. C., dando lugar a los galos. Un segundo grupo, los francos, permaneció en Germania hasta que en el siglo IV d. C. entraron en la Galia con Marcomir y Faramundo (Beaune, 1985a: 334).

En las *Grandes chroniques de France*, recopiladas a partir del siglo XIII, en la abadía de Saint-Denis, este fabuloso origen se presenta como verdad histórica indiscutible. A partir de ahora las historias de Francia comienzan con el relato de la huida de los príncipes troyanos y las genealogías de los reyes franceses se remontan hasta ellos. En los siglos XIV y XV los remotos orígenes troyanos del pueblo francés son verdad oficial.

Pronto el mito del origen troyano se utilizó con intenciones políticas. Fundamentó, en tiempos de las Cruzadas, el rechazo de someter a Bizancio las tierras conquistadas en Oriente o justificó el saqueo de Constantinopla como venganza por la destrucción de Troya. Se utilizó para defender la independencia de Francia frente al papa y al emperador, para atacar a los ocupantes ingleses, durante la guerra de los Cien Años, e incluso para argumentar los derechos franceses en las campañas de Italia (Bossuat, 1958: 192-197; Beaune, 1985a: 331-355; Beaune, 1985b: 19-54).

Es cierto que ya en la segunda mitad del siglo XV, algunos historiadores⁶ rechazan, en Francia, estos mitos de los prestigiosos orígenes de los pueblos europeos, ya desautorizados por la historiografía italiana, aunque, al ser autores poco conocidos, sus escepticismos no tuvieron gran eco.

⁵ Más tarde se identificó la ciudad de Sicambria con Buda.

⁶ Pierre Desgros, en *Le jardin des nobles*, Jean Candida, en el *Abrégé de l'histoire de France*, y Jean de Legonissa, en *Opus Davidicum* (Beaune, 1985a: 332; Beaune, 1985b: 27-29).

A principios del siglo XVI, diversos autores recogen la leyenda, como Symphorien Champier, en *Le triomphe du très chrétien Roi de France Louis XII* (1509). Sobre todo, las *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie* (1511-1513) de Jean Lemaire de Belges renuevan el viejo mito del origen troiano de la nación, introduciendo dos rectificaciones importantes. En primer lugar, cobran particular relevancia los galos frente a los francos⁷. Además, no son los galos los que descienden de los troyanos, sino los troyanos de los galos. Un hermano del rey de la Galia⁸ funda Troya y lleva a Grecia su cultura⁹. Cuando su descendiente Francus viene a la Galia, regresa en realidad a la tierra de sus antepasados¹⁰. Lejos de ser deudor de la cultura grecolatina, el mundo galo civilizó Grecia. Según Lemaire, no corresponde al Hércules griego¹¹ el honor de haber liberado Francia de bandidos y haber fundado la ciudad de Alexia. Es más, los griegos embusteros y pretenciosos atribuyen a su Hércules las hazañas del Hércules libio:

(...) si les Grecz pleins de mensonge et de vaniloquence, attribuent les tiltres et les gestes du grand Hercules de Libye, tant vertueux Prince à cestuy cy (comme certes ilz font) cest faulsement et à tort: attendu que ledit Grec, nes-toit autre chose fors vn Pirate, larron et escumeur de mer, homme de tres-mauuaise vie, et qui mourut meschamment. Comme celuy qui ne faisoit sinon piller, rober et raurir nobles femmes par tout les riuages de la mer: si comme Hesionne et Medee, et assez dautres. Et qui tua Laomedon sans lauoir deffié. Et surprint Troye a despourueu, sans la sommer, et non pas par tiltre de iuste guerre, mais daguet, et de nuict, comme font larrons nocturnes pour le pillage. (Lemaire, 1969 I: 115)

-
- 7 « (...) les Gaulois, quon dit maintenant François...» (Lemaire, 1969 I: 105). No fue ajena a esta sustitución de los francos por los galos cierto sentimiento antigermánico que se desarrolla en el siglo XVI.
- 8 Dardano, fundador de Troya, es el hermano menor de Jasius Janigena, rey de la Galia y de Italia, de donde huye tras darle muerte (Lemaire, 1969 I: 83 y 92-96).
- 9 Samothés, apodado Dis, hijo de Jafet y nieto de Noé, se instaló en la Galia y enseñó a sus gentes la filosofía, la astronomía y las letras, utilizando las letras fenicias, que mucho más tarde Cadmo llevaría a Grecia, procedentes de Fenicia, por lo que César dice que los galos, desde hace mucho tiempo, utilizaban los caracteres griegos. «A cause de ce tresnoble Roy Saturne, et Patriarche Samothés, surnommé Dis, nostre Gaule commence bien destre illustree et anoblie. Et ne fust ce que pour lamour des lettres et de philosophie quil enseigne premier en icelle, ne desplaie à la vanterie de Grece, qui long temps ha vsurpé ce los: Car dudit Samothés proceda la premiere secte des Philosophes de toute Europe, nommez Samothees: Lesquelz estoient experts en toute science diuine, et humaine...» (Lemaire, 1969 I: 67-68). «Car (comme nous auons dit cy dessus, en parlant du premier Roy et Saturne de Gaule, Samothés, surnommé Dis) les Gaulois ont eu premier lettres que les Grecz» (Lemaire, 1969 I: 113).
- 10 El mito de Francus dará lugar a diversas obras literarias: tanto Ronsard como Pierre de Laudun d'Aigaliers emprenderán la composición de un poema épico titulado la *Franciade*, aparecidos respectivamente en 1572 y en 1604. Jean Godard (1564-1630) redactó una tragedia de mismo nombre.
- 11 Al que Lemaire llama en numerosas ocasiones «le petit Hercules de Thèbes» (Lemaire, 1969 I: 118, 119, etc.) o «le petit Hercules Grec» (Lemaire, 1969 I: 112, 114, etc.).

En realidad, ya la Antigüedad hablaba de varios héroes que habían llevado el nombre de Heracles o Hércules. Herodoto cita a un Hércules egipcio¹², lo que desarrolla Diodoro de Sicilia (siglo I a. C.), en su *Biblioteca histórica*, situándolo más de diez mil años antes de la guerra de Troya, muy anterior al Hércules griego. Según Diodoro, existieron tres Hércules, como existieron tres Dionisos. El más antiguo es el egipcio, el segundo era uno de los Dáctilos cretenses, fundador de los Juegos Olímpicos, y el tercero era el hijo de Zeus y de Alcmena, que nació poco antes de la guerra de Troya y al que se atribuyeron las hazañas de los dos personajes anteriores que llevaron su nombre. De la unión de Hércules y una doncella celta nació Galates, de quien tomaron sus súbditos el nombre de «galates» o «galos» y llamaron al país en el que vivían «Galatia» o «Galia»¹³.

Jean Lemaire da forma literaria a las supercherías expuestas por uno de los más importantes «falsificadores» de la historia europea, el monje dominico italiano Giovanni Nanni, llamado Annio de Viterbo (1432-1502). En sus *Antigüedades*¹⁴, redactadas en latín y editadas en Roma, en 1498, publica unos supuestos inéditos, descubiertos en Mantua y atribuidos a autores antiguos, acompañados de extensos comentarios suyos¹⁵. Destacan los atribuidos al sacerdote caldeo Beroso (siglos IV-III a. C.), cuyos escritos auténticos conocemos parcialmente a través de Flavio Josefo e indirectamente por medio de Eusebio de Cesarea. También los supuestos textos de Manethon, historiador egipcio que vivió hacia la misma época que Beroso, autor de una crónica de los reyes egipcios, desde sus orígenes a la época de Alejandro Magno, de la que Flavio Josefo, Julio el Africano, Eusebio y Jorge Sincelo nos han conservado algunos fragmentos. La obra de Annio tuvo enorme éxito y se reeditó en numerosos países europeos.

Los fragmentos del supuesto Beroso trazan la historia de las dinastías de los reyes de Babilonia, indicando sus coincidencias cronológicas con diversos reyes europeos. Así, por ejemplo, en el año 49 del reinado de Nino, tercer rey de Babilonia, Íbero, hijo de Tubal (a su vez nieto de Noé), se convirtió en rey de los celtíberos, dando su nombre a su pueblo; en el año 51 de su reinado, Magus, hijo de Samothés, fue rey de los celtas (Asher, 1993: 211)¹⁶.

La originalidad de esta obra, que proporciona ilustres antepasados a diversos príncipes europeos¹⁷, está en el sincretismo que establece entre la cro-

12 Señala que existe un dios egipcio muy antiguo, de nombre Heracles, y supone que fueron los griegos quienes tomaron este nombre de los egipcios y no a la inversa. Existían dos templos a él dedicados, en Tiro y Tasos, respectivamente, construidos mucho antes de que naciese el Heracles griego (Herodoto, 1999: 213-214, libro II, § 43-44).

13 Diodoro, 1970-1989 I: 74-79, libro I, § 24; II: 328-333, libro III, § 74; II: 368-469, libro IV, § 9-39; III: 160-163, libro V, § 24.

14 Existen variantes en el título de su obra, según las ediciones.

15 No todas las ediciones incluyen los comentarios de Annio.

16 Asher (1993: 191-233) publica, en apéndice, los textos que Annio de Viterbo atribuye a Beroso y a Manethon, acompañados de una traducción inglesa.

17 También a los españoles. Véase Caro Baroja, 1992: 47-78.

nología bíblica y las mitologías griega y egipcia: así identifica a Noé con Jano, a Cam con Zoroastro, a Osiris con Júpiter, etcétera. El Hércules civilizador de la Galia (o de Hispania e Italia) no es el Hércules griego, sino el Hércules de Libia, hijo de Osiris o Júpiter el Justo, nieto de Cam y biznieto de Noé, antepasado de los reyes galos, españoles e italianos.

Jean Lemaire de Belges desarrolla estas leyendas en francés a petición de Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano I, deseando mostrar los ilustres orígenes de las dos coronas, la de Francia y la de Austria y Borgoña, para que ambos Estados unan sus esfuerzos contra los turcos que «faulusement et torçonnièrement vsurpent, non seulement le nom de la nobilité de Troye, mais aussi tous les regnes, terres et seigneuries iadis du Roy Priam de Troye» (Lemaire, 1969 I: 15). Lemaire desea, sin embargo, introducirse en la corte francesa a pesar de ser historiador oficial de los Estados borgoñones. Así dedica el segundo libro de sus *Illustrations...* a Claude de France, hija de Luis XII y futura esposa de Francisco I, y el tercero a la reina Anne de Bretagne, esposa sucesivamente de Carlos VIII y de Luis XII.

Para Lemaire, es el Hércules de Libia, y no el Hércules griego, quien libera diversos países de gigantes y tiranos, instala en el trono de España a su hijo Hispalus, marcha a Francia, donde casa con la gigantesca Galatea, hija del rey Júpiter Celta, de la que tendrá un hijo, Galateus, epónimo del país. Es el décimo rey de la Galia. Enseña al pueblo las buenas costumbres, haciendo desaparecer el hábito de sacrificar a los extranjeros. Funda la ciudad de Alexia, que se convierte en capital de su reino. Posteriormente, pasa a Italia donde instala a su hijo Tuscus en el trono (Lemaire, 1969 I: 58-62).

Un tercer Hércules proporcionaría nuevos argumentos a quienes defendían que los franceses brillaron por su elocuencia desde los tiempos más remotos¹⁸: es el Hércules galo, cuyas características a veces se confunden con las del Hércules libio (Jung, 1966: 56). El Hércules galo contribuyó decisivamente al éxito del Hércules libio en Francia.

Luciano de Samosata presenta una figura que siglos después sería explotada por la propaganda monárquica francesa: el Hércules galo. En *Preludio. Heracles* (Luciano, 1996 I: 97-100), asimiló el dios celta Ogmio con Heracles o Hércules y este a su vez con Hermes o Mercurio, con lo que el Hércules galo posee a la vez la fuerza tradicional del héroe griego y la elocuencia atribuida a Mercurio. Es más, a diferencia del personaje clásico, no es la fuerza lo que parece predominar en él, puesto que Luciano nos lo presenta bajo la forma de un anciano que arrastra a las gentes con su elocuencia: cuantos le siguen van atados de las orejas por lazos que proceden de la lengua del dios. El anciano sofista Luciano desea embelesar a su público como el Hércules representado en el cuadro que describe.

18 Ya Annio sostenía que los galos poseían una cultura más antigua que la de Grecia y que fueron ellos quienes introdujeron en Grecia y en Asia el arte de la poesía (Asher, 1993: 49).

Las obras completas de Luciano se publicaron en Florencia, en 1496. Erasmo tradujo este texto al latín en 1506 y en 1508 apareció una nueva traducción latina de Budé (Jung, 1966: 76). Geofroy Tory reproduce, en *Champ fleury* (1529), la traducción latina de Erasmo y da su versión francesa, ilustrada por medio de un grabado (Tory, 1998: ff. II-III). Este testimonio de la elocuencia francesa le permite introducir una alabanza de su lengua. Son numerosas las representaciones del anciano Hércules arrastrando a las gentes con su elocuencia, imagen que divulgan los *Emblemata* (1531) de Alciato¹⁹. Años después el Hércules galo se convierte en símbolo de Francia²⁰.

Rabelais no ignora la triple imagen de Hércules²¹. Conoce a Luciano, a Lemaire de Belges y a Geofroy Tory: de los tres toma diversos elementos que aparecen en su obra. Además, por los años en los que se redactan las primeras crónicas gargantuinas, se han tejido diversos lazos entre la leyenda artemisa y el mito de Hércules, y acaso existan ciertas relaciones entre este mito y las crónicas gargantuinas²².

No cabe duda de que Luciano es uno de los escritores griegos que mayor influencia ejerció sobre Rabelais²³. El autor conocía la obra del impresor Geofroy Tory, que jugó un gran papel en la reforma de la tipografía francesa. En el capítulo 6 de su *Pantagruel*, al remedar el habla del pedante escolar lemosín, reproduce casi literalmente un párrafo de *Champ fleury*²⁴. En este mismo primer libro publicado en francés, Rabelais (1994: 326) presenta a Jean Lemaire de Belges como un importante personaje del otro mundo, que remeda a los papas y a quien reyes y papas de este mundo besan los pies. Aun-

19 Así, por ejemplo, el Hércules galo figura en la biblioteca del Escorial para ilustrar la retórica. El reverso de este mito nacionalista francés es el Hércules parlanchín, representado por Alberto Durero (Jung, 1966: 81, n. 32; Dubois, 1970: 45-46).

20 De hecho, en la segunda mitad del siglo XVI, el Hércules galo se siente tan característico de Francia que aparece incluso en otros países cuando se trata de celebrar a un personaje francés. Así figura en el arco más suntuoso construido en España durante el siglo XVI, el erigido a la puerta de Toledo, en 1560, con ocasión de la entrada de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. Su representación se basaba en el libro de Alciato, traducido al español por Bernardino Daza (Lyon, 1549). Hércules es una imagen frecuente en los arcos de la época y en este de Toledo, Hércules aparece tres veces. Además del Hércules galo, figuraba una segunda vez en el Jardín de las Hespérides y una tercera junto a Caco y Gerión, por lo que podría reproducir la imagen de los tres Hércules de la tradición, ya que el Hércules del Jardín de las Hespérides podría ser, no ya el Hércules griego, sino el libio (Marsden, 1960: 389-411, 405-409).

21 Se prescinde, en este análisis, del *Cinquième livre*, muy probablemente apócrifo.

22 Aunque no existen pruebas concluyentes, se han destacado las similitudes entre las dos leyendas, la de Hércules y la del gigante Gargantua: ambos luchan contra gigantes devastadores, ambos realizan un descenso a los infiernos, utilizan la maza como arma, etc. (Antonoli, 1988: 35-38). Sun (2000: 59), comparando el héroe civilizador a un mítico personaje chino, apunta: «Il se pourrait bien que cette analogie entre Hercule gaulois, 'bon gouvernement' de la Dipsodie, et le lointain archer chinois promu 'Fils du Ciel' constitue un archétype politique fondamental».

23 Véase Lauvergnat-Gagnière, 1988: 235-261.

24 Rabelais, 1994: 232-233; Tory, 1998: «Aux Lecteurs de ce présent Livre».

que se ha querido ver en el *Pantagruel* una burla de las *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie*²⁵, no cabe duda de que Rabelais admira a Lemaire, quien había participado en las campañas galicanas del rey Luis XII de Francia contra el papa Julio II, publicando su *Traité de la différence des schismes et des conciles de l'Église et de la prééminence et utilité des conciles de la sainte Église gallicane* (1511), como más tarde participaría Rabelais, con el *Quart Livre* (1552), en la querrela entre Enrique II y el papa Julio III. Por otra parte, escritores amigos de Rabelais también aluden a esta leyenda troyana, que correspondía perfectamente al nacionalismo del momento, inspirándose más o menos en las *Illustrations...* de Lemaire. Entre otros, recoge este mito el jurista y poeta Jean Bouchet, en la introducción a sus *Anciennes et modernes généalogies des Rois de France et même du roi Pharamond, avec leur Épitaphes et Effigies* (1527). Sabemos que Rabelais lo frecuentó en los tiempos en los que era secretario de Geoffroy d'Estissac, obispo de Maillezais y abad de Ligugé²⁶.

Razones nacionalistas explican que grandes figuras del momento colaboran en la difusión del mito troyano. Es el caso de Guillaume du Bellay, al que Rabelais acompañó cuando fue gobernador del Piamonte, cuya política colonizadora había alabado²⁷ y cuya muerte recuerda en el capítulo 21 del *Tiers*

25 Gilman y Keller (1988: 77-100) piensan que, ya desde el prólogo del *Pantagruel*, Rabelais se burla de las *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie* de Jean Lemaire. Se basan en que Annio, autor en el que Lemaire se inspira, perteneció a la cancillería vaticana y en que la obra de Lemaire es una alabanza de Carlos V. Esta opinión reposa sobre argumentos muy endeblés y, lo que es peor, apoyados en bases erróneas. No sabemos si Rabelais conoció o no la obra de Annio (aunque es muy probable que la conociese, dado el éxito con el que contó), pero el hecho de que Annio trabajase para la cancillería vaticana y gozase de la confianza de los papas Sixto IV y Alejandro VI no impidió al galicano Lemaire inspirarse en él. Carece de sentido decir que Lemaire escribe a favor de Carlos V, el mayor enemigo de Francia, puesto que, en el momento en el que Lemaire publica su obra, el futuro Carlos V tiene once años. Consigue el trono imperial en 1517, desencadenándose entonces la gran enemistad hacia él del frustrado candidato Francisco I, cuando Lemaire ha fallecido hace varios años, puesto que se supone que murió hacia 1515-1516. Es cierto que la obra de Lemaire podía utilizarse en beneficio de quienes deseaban la paz entre los príncipes cristianos y su alianza frente a los turcos, pero lo que muchos contemporáneos retuvieron fue esencialmente su exaltación del pasado nacional francés. Además, cuando, probablemente en 1532, Rabelais publica la primera edición del *Pantagruel*, todavía no ha entrado en contacto con el entorno del futuro cardenal Jean du Bellay, lo que hará en mayo-junio de 1533, por lo que no adopta aún los postulados extremadamente nacionalistas de la corte, que le llevarán a revisar su obra, en la tercera edición de 1534, para suprimir las más leves alusiones jocosas a la monarquía francesa, ni participa en las polémicas de la corte contra la Facultad de Teología de París, es decir la Sorbona, que aparecen en la primera edición del *Gargantua*, publicada en 1534 o acaso a principios de 1535, y en las adiciones a la edición de 1534 del *Pantagruel*.

26 Rabelais dedicó a Jean Bouchet una epístola en verso, su primera obra escrita en francés, compuesta en 1524 (Rabelais, 1994: 1022-1024).

27 Antes de marchar con Guillaume du Bellay a Turín, hacia mayo de 1540, Rabelais había publicado una obra en latín ensalzando los métodos colonizadores de Guillaume du Bellay. Son sus *Stratagemata* (Lyon, 1639), de las que Claude Massuau dio una traducción francesa, aparecida en 1542. Por desgracia, ninguna de las dos versiones nos han llegado.

*Livre*²⁸, volviendo a aludir a ella en los capítulos 26 y 27 del *Quart Livre*²⁹. En 1523-1524, Guillaume du Bellay inició la redacción, en latín, de una historia de las antigüedades de Francia. Después de su muerte, su hermano Martin tradujo y publicó, en 1556, su *Épitomé de l'Antiquité des Gaules et de France*³⁰.

Rabelais juega irónicamente con las diversas connotaciones de Hércules³¹. Es el Hércules griego el que aparece en la genealogía de Pantagruel, como descendiente de los titanes (Rabelais, 1994: 220). Rabelais alude a diversas anécdotas de su leyenda, como la creación de la vía láctea con las gotas de la leche de Hera-Juno, caídas cuando amamantaba a Heracles (Rabelais, 1994: 223), la extraordinaria duración de la noche en la que fue engendrado (Rabelais, 1994: 15), las dificultades que Hera opuso a su nacimiento (Rabelais, 1994: 503), su descenso a los infiernos (Rabelais, 1994: 423), su duelo por la pérdida de su muy amado Hilas (Rabelais, 1994: 498). El Hércules griego aparece también en jocosas alusiones a las columnas que él erigió³². El recuerdo de cuando Hércules sustituyó a Atlas en su tarea de soportar la bóveda del cielo le permite introducir una festiva alusión a un Hércules buen bebedor³³, lo que no está muy lejos de la imagen que del personaje nos han legado la tragedia y la comedia griegas³⁴.

28 Apunta que unas horas antes de su muerte, acaecida el 9 de enero de 1543, anunció sucesos futuros, predicciones algunas ya cumplidas, por absurdas que pareciesen al escucharlas (Rabelais, 1994: 416).

29 En ellos lamenta la pérdida de poder y bienestar de Francia tras su desaparición y alude a los prodigios ocurridos unos días antes de su muerte, presenciados por el propio Rabelais (Rabelais, 1994: 600 y 602-603).

30 Años más tarde, François Hotman, en su *Francogallia* (1573), se sorprendía de que un hombre, tan culto como Guillaume du Bellay, aceptase relatos más próximo de las fábulas a la manera de los Amadis que de la historia francogálica (Asher, 1993: 27-28). No hay que olvidar, sin embargo, la gran aceptación de este mito por los años en los que Guillaume du Bellay escribía.

31 Gilman y Keller (1988: 77-100) creen en la total identificación de Hércules con Pantagruel, señalando que la verdadera identidad de Pantagruel es la de ser el Hércules galo, aunque toma rasgos de las otras dos figuras. Rabelais absorbería al Hércules libio de Lemaire, que con toda seguridad representa a Carlos V, en su Hércules galo que claramente representa a Francisco I. Se apoyan en argumentos poco convincentes, salvo los apodos que significan «velludo» dados a Hércules en las *Illustrations*... Más que identificación, pienso que Rabelais toma elementos de los tres Hércules en su obra, como se intentará mostrar.

32 *Pantagruel*, capítulo XXX. «-Comment? dist Panstagruel, il y a des verollez de par delà? -Certes dist Epistemon. Je n'en veiz oncques tant, il en y a plus de cent millions. Car croyez que ceulx qui n'ont eu la verolle en ce monde cy, l'ont en l'aultre. -Cor dieu, dist Panurge, j'en suis doncques quite. Car je y ay esté jusques au trou de Gylbathar, et remply les bondes de Hercules, et ay abatu des plus meures» (Rabelais, 1994: 324).

33 *Quart livre*, capítulo LXV. Pantagruel dice: «Nous haulsans et voidans les tasses s'est pareillement le temps haulsé par occulte sympathie de Nature. Ainsi le haulserent Athlas et Hercules, si croyez les saiges Mythologiens. Mais ilz le haulserent trop d'un demy degré: Athlas, pour plus alaigrement festoyer Hercules son hoste: Hercules, pour les alterations precedentes par les desers de Libye» (Rabelais, 1994: 694).

34 Así, en el *Alcestis* de Eurípides, Hércules expresa abiertamente su filosofía de buen vividor: «Donc, instruit de ces vérités et bien endoctriné par moi, donne-toi du bon temps, bois, et

El narrador piensa también en el Hércules griego en ciertas estructuras fraseológicas calcadas de fórmulas antiguas, como «Non fera Hercules» (Rabelais, 1994: 351), en alguna invocación tomada de la Antigüedad (Rabelais, 1994: 384), en el recuerdo de cómo se le imploraba en el pasado en situaciones difíciles (Rabelais, 1994: 589), o en la alusión a la estatua suya que se alzaba en Acaya (Rabelais, 1994: 383). También cuando se alude a su fuerza (Rabelais, 1994: 302) y cuando se le compara desventajosamente con Pantagrúel o con alguno de sus compañeros, como en el capítulo IV del *Pantagrúel*, al recordar las dos serpientes, enviadas por Hera, que Hércules mata en la cuna³⁵.

Al ir a enfrentarse con los gigantes, Pantagrúel responde a los ánimos de Panurgo con una comparación con Hércules que recoge un adagio de Erasmo: «Hercules ne ausa jamais entreprendre contre deux»³⁶. Pero Panurgo, como tantos halagadores cortesanos, replica proclamando la superioridad de su señor sobre el viejo héroe:

— C'est dist Panurge, bien chié en mon nez, vous comparez vous à Hercules? Vous avez par Dieu plus de force aux dentz, et plus de sens au cul, que n'eut jamais Hercules en tout son corps et ame. Autant vault homme comme il s'estime. (Rabelais, 1994: 316)

En diversas ocasiones, como hacía Lemaire de Belges, se trata despectivamente al Hércules griego. Puesto que se recurría a la figura de Hércules para ensalzar la imagen de Carlos V, no es extraño que se aluda a él en la burla contra Picrochole-Carlos V, al que sus locos consejeros incitan a erigir «deux colonnes plus magnificques que celles de Hercules» para perpetuar su memoria, dando nombre al Estrecho que pasaría a llamarse «a mer Picrocholine» (Rabelais, 1994: 92). Con el telón de fondo de la rivalidad entre Francisco I y Carlos V, el Hércules griego se convierte en uno de los prototipos del conquistador ambicioso y reprobable. Así, en el *Gargantúa*, el buen Grandgousier dice que «ceste imitation des anciens Hercules, Alexandres, Hannibalz, Scipions, Cesars et aultres telz est contraire à la profession de l'evangile...» (Rabelais, 1994: 124). Hércules es incluso tratado despectivamente, considerándolo un *ribaud* (un «golfo»). Así, Panurgo dice en el *Tiers livre*:

dis-toi bien que seule l'heure présente est à toi; la suite appartient au hasard. Honore aussi la déesse la plus merveilleusement douce aux mortels, Cypris: eh! c'est une divinité fort accommodante. Et de toute autre affaire tu n'as qu'à te moquer...» (Eurípide, 1966: 135-136). En *Los pájaros* de Aristófanes se presenta a un Heracles tosco, bruto y comilón (Aristophane, 1966: 91-92). En *Las ranas* del mismo autor, Dioniso desciende a los infiernos disfrazado de Heracles y allí descubre la fama que el héroe dejó. Éaco lo trata de «être puant, impudent, effronté, scélérat, grand scélérat, le plus scélérat des hommes...», y las mesoneras de temible glotón. (Aristophane, 1966: 252-253 y 256). Cf. Eissen (1993: 49-50).

35 «Et n'estoit rien Hercules qui estant au berseau tua les deux serpens: car lesdictz serpens estoient bien petitz et fragiles. Mais Pantagrúel estant encores au berseau feist cas bien espouventables» (Rabelais, 1994: 227).

36 Este adagio, en el que se destaca la prudencia de Hércules, que nunca combatía con dos a la vez, reaparece en el *Tiers livre*, capítulo XII (Rabelais, 1994: 387).

«Ne me allegue point icy en paragon les fabuleux ribaulx Hercules, Proculus Cæsar, et Mahumet, qui se vente en son *Alchoran* avoir en ses genitoires la force de soixante guallefretiers» (Rabelais, 1994: 437).

En otros casos, en cambio, Rabelais alude, abierta o encubiertamente, al Hércules libio y desaparece toda connotación peyorativa. Al contarnos, en el capítulo II, el nacimiento de Pantagruel, se nos dice que apareció «tout velu comme un Ours» (*Pantagruel*, Rabelais, 1994: 224), lo que recuerda la interpretación que Lemaire da de los apodos de este Hércules: *Her* «poilu», *Hercol* «tout poilu», *Arno* «Lyon de grand renommee», *Musarno* «enseigne de Lyon de grand renommee»³⁷.

En el *Tiers livre* Pantagruel repuebla el recién conquistado país de Dipodia con una colonia de utopianos, lo que recuerda cómo los descendientes de Noé repueblan toda la tierra en Lemaire de Belges. Además, la colonización modélica es para el narrador la de Osiris, gran rey de Egipto, cuando conquistó toda la tierra, y la de Hércules, que poseyó todo el continente, «les humains soullageant des monstres, oppressions, exactions, et tyrannies...» (Rabelais, 1994: 354-355), lo que recuerda las *Illustrations de Gaule*³⁸.

En el cómico y enigmático capítulo de las «Les Fanfreluches antidotées trouvées en un monument antique», del *Gargantua*, figura una alusión directa al Hércules libio: «En cest arrest le courbeau fut pelé/Par Hercules: qui venoit de Libye» (Rabelais, 1994: 12).

Las alusiones indiscutibles al Hércules galo son menos numerosas. El personaje tiene un carácter altamente positivo en la dedicatoria añadida a la edición definitiva del *Quart livre*, publicada en París, a principios de 1552, momento en el que el mito nacionalista de los orígenes troyanos cuenta con mayor relieve³⁹. En esta dedicatoria, Rabelais pide al cardenal Odet de Châ-

37 «Et estoit ainsi surnommé, tant pource qu'il estoit barbu et velu par tout le corsage, comme pource quil estoit armé de peaux de fieres bestes sauuages: comme sont Ours, Lyons et Leopars, attendu que lusage des harnois n'estoit pas encore trouué: et pource aussi quil portoit en son escu vn grand Lyon rampant couronné, tenant vne hache darmes entre ses pattes» (Lemaire, 1969 I: 77).

38 Añade una rápida alusión a Alejandro Magno, emperador del universo, tomando probablemente de Plutarco (1989: 275-276) este paralelo entre Alejandro y Hércules. Si la presencia de Alejandro hace pensar en el Hércules griego, la comparación con Osiris sugiere que se trata del Hércules libio. De hecho, el recuerdo de Alejandro se reduce a una rapidísima mención, mientras que desarrolla las ventajas tanto de la colonización de Osiris como de la de Hércules, por lo que parece aludir fundamentalmente al Hércules libio, tal como lo presentaba Lemaire.

39 En efecto, este mito cobra particular importancia hacia 1550-1560, cuando diversos historiadores lo explotan según los intereses del momento, buscando afirmar la grandeza de la civilización francesa de su tiempo, sacudiendo el «yugo» de la civilización grecolatina y manifestando, a través de la invención de un glorioso pasado, sus deseos actuales de hegemonía europea, lo que sustituye al espíritu europeísta de Lemaire de Belges. Dentro de esta tendencia se inscribe la obra póstuma de Guillaume du Bellay, a la que anteriormente se aludió, el *Épitomé de l'Antiquité des Gaules et de France* (1556), la *Galica historia* (1557) de Robert Cèneau, obispo de Avranches, *De Prisca Celtopaedia* (1556) de Jean Picard de Toutry, *La Galliade* (1578) de Guy Le Fèvre de La Boderie, etc. (Dubois, 1972: 40-87).

tillon que le sea «contre les calumnieurs comme un second Hercules Gaullois, en sçavoir, prudence et éloquence: Alexicacos⁴⁰, en vertuz, puissance, et auctorité...» (Rabelais, 1994: 520-521).

El Renacimiento es el momento en que se constituyen muchos de los estados europeos modernos. Las rivalidades entre ellos y el deseo de afianzar la autoestima de cada pueblo generan en cada país un fuerte nacionalismo, que marca a todos los escritores, de los más crédulos a los más escépticos. Francia desea, sobre todo, afirmar su preeminencia y su anterioridad en las artes y en las letras frente a los italianos, que tildan de «bárbaros» a sus invasores, sin por ello olvidar a los rivales españoles. Se echa mano de viejos relatos medievales para crear toda una mitología en torno al origen glorioso del pueblo francés y se busca en los autores clásicos cuanto pueda servir para ensalzar al país, forzando, si es necesario, la interpretación de los textos.

Rabelais participa en esta exaltación patriótica⁴¹ y, bajo el aspecto meramente cómico de su obra, afloran muchos mitos nacionales de la época, como puede apreciarse en el tratamiento que da al tema de los tres Hércules. Las alusiones al Hércules griego son tópicas o bien permiten mostrar la superioridad del personaje rabelaisiano y en algún caso ridiculizan al viejo héroe. No existen, evidentemente, estas connotaciones más o menos desdeñosas, cuando se interesa por el Hércules libio o el Hércules galo, con el que compara a su protector Odet de Châtillon.

Bibliografía

- Antonioli, R. (1988): «La légende arthurienne en France», en *Les chroniques gargantuiques*, (édition critique publiée par Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson), Nizet, París, 26-42.
- Aristophane (1966): *Théâtre complet*, II, (traduction, introduction et notes par Jean-Marc Alfonsi), Garnier-Flammarion, París.
- Asher, R. E. (1993): *National Myths in the Renaissance France. Francus, Samothbes and the Druids*, Edinburg University Press, Edimburgo.
- Beaune, C. (1985a): «L'utilisation politique du mythe des origines troyennes en France à la fin du Moyen Âge», en *Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome* (Roma, 25-28 octobre 1982), École française de Rome, Roma, 331-355.
- (1991 [1985b]): *Naissance de la nation France*, Gallimard, París.
- Bossuat, A. (1958): «Les origines troyennes: leur rôle dans la littérature historique au XV^e siècle», *Annales de Normandie*, 8, 187-197.

⁴⁰ Apodo de Hércules que significa «el que protege del mal».

⁴¹ Aunque participa mucho más a partir de mayo-junio de 1533 (cf. anteriormente n. 25), cierto patriotismo, en buena medida común a todos sus contemporáneos, está ya presente en la primera versión del *Pantagruel*.

- Caro Baroja, J. (1992): *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona.
- Diodorus Siculus (1970-1989): *The Library of History (with an english translation by C. H. Oldfather)*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y W. Heine-
mann, Londres.
- Dubois, C.-G. (1970): *Mythe et langage au seizième siècle*, Ducros, Burdeos.
— (1972): *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste (avec l'édition critique d'un traité inédit de Guillaume Postel), De ce qui est premier pour reformer le monde*, Vrin, París.
- Eissen, A. (1993): *Les mythes grecs*, Belin, París.
- Eurípide (1966): *Théâtre complet*, III, (traducción, introducción et notes par Henri Ber-
quin et Georges Duclos), Garnier-Flammarion, París.
- Gilman, P. L. y Keller, A. C. (1988): «Who is Pantagruel?», *Études Rabelaisiennes*, 22, 77-
100.
- Herodoto (1999): *Historia* (edición de Manuel Balasch), Cátedra, Madrid.
- Jung, M.-R. (1966): *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule
courtois à l'Hercule baroque*, Droz, Ginebra.
- Lauvergnat-Gagnière, C. (1988): *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au
XVI^e siècle: athéisme et polémique*, Droz, Ginebra.
- Lemaire de Belges, J. (1969): *Les Illustrations de Gaule et Singularités de Troye*, en *Œu-
vres* (publiées par Jean Stecher, Louvain, 1882-1885), Slatkine Reprints, Ginebra.
- Luciano (1966): *Obras*, I, (introducción general por José Alcina Clota; traducción y
notas por Andrés Espinosa Alarcón), Gredos, Madrid.
- Marsden, C. S. (1960): «Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle», en *Fêtes et céré-
monies au temps de Charles Quint*, (études réunies et présentées par Jean Jac-
quot), Éditions du CNRS, París, 389-411.
- Plutarco (1989): *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, V, (introducción, traducción
y notas por M. López Salvá), Gredos, Madrid.
- Rabelais, F. (1994): *Œuvres complètes*, (edición de Mireille Huchon, con la colabora-
ción de François Moreau), Gallimard, París.
- Simon, M. (1955): *Hercule et le Christianisme*, Publications de la Faculté des Lettres
de l'Université de Strasbourg, Estrasburgo.
- Sun, C. (2000): *Rabelais. Mythes, images et sociétés*, Desclée de Brouwer, París.
- Tory, G. (1998): *Champ Fleury. Art et science de la vraie proportion des lettres*, (pre-
facio de Paul-Marie Grinevald), edición facsímil, Bibliothèque de l'Image, París.

ediuno

Ediciones de
la Universidad
de Oviedo

400
cuarto
centenario



Universidad
de Oviedo
1608-2008